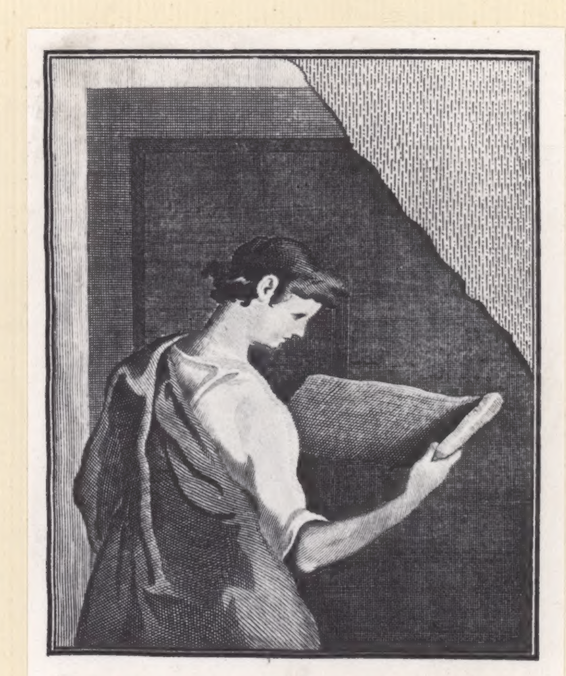
Jahrbuch der Gesellschaft Hamburger Kunstfreunde

1 9 0 8



JAHRBUCH DER GESELLSCHAFT HAMBURGISCHER KUNSTFREUNDE

XIV. BAND

HAMBURG 1908
LÜTCKE & WULFF



ALS MANUSKRIPT GEDRUCKT

EXEMPLAR No. 194

VERZEICHNIS DER MITARBEITER

Umschlag (Holzschnitt), gezeichnet von Fräulein Elsbeth Mahraun
Das Problem des Hamburger Stadtparks, von Herrn Alfred Lichtwark 1
Titelumrahmung, gezeichnet von Fräulein Elsbeth Mahraun 1
Kopfleiste (Holzschnitt), gezeichnet von Fräulein Martha Viol... 2
Treppenaufgang (Holzschnitt), gezeichnet von Fräulein Erna Ferber 10
Alte Diele (Holzschnitt), gezeichnet von Fräulein Erna Ferber.. 11
Hausflur (Holzschnitt), gezeichnet von Fräulein Martha Viol 20
Treppenaufgang (Holzschnitt), gezeichnet von Fräulein Martha Viol 21
Treppenaufgang (Holzschnitt), gezeichnet von Fräulein Marie Kortmann 30
Treppenaufgang (Holzschnitt), gezeichnet von Fräulein Emma Droege 31
Schlußstück, gezeichnet von Frau Lulu Bohlen 39
Schlußstück (Holzschnitt), gezeichnet von Fräulein Martha Viol 40
Über Illustrationen zum Reinecke Fuchs, von Herrn J. F. Blumenbach ... ... 41—59
Fenster, von Herrn Eduard L. Lorenz-Meyer.. 63
Fenster an Hinterhäusern der Niedernstraße, Hamburg, gezeichnet von Herrn Eduard L. Lorenz-Meyer 63
Vorplatz, Hamburg, Brauerstraße 15, gezeichnet von Herrn Eduard L. Lorenz-Meyer 64
Zimmer, Hamburg, Brauerstraße 15, gezeichnet von Herrn Eduard L. Lorenz-Meyer 65
Vorplatz, Montjoie, St. Josephshaus, gezeichnet von Herrn Eduard L. Lorenz-Meyer 66
Haus, Montjoie, Heuerstraße 308, gezeichnet von Herrn Eduard L. Lorenz-Meyer .. 67
Haus in Billwärder, gezeichnet von Herrn Eduard L. Lorenz-Meyer 68
Gotisches Breitfenster, Wismar, Georgenkirche, gezeichnet von Herrn Eduard L. Lorenz-Meyer 69
Haus in Geesthacht, gezeichnet von Herrn Eduard L. Lorenz-Meyer 70
Vom Löffel — für den Löffel, von Freifrau von Schroetter.. 71
Abbildungen, gezeichnet von Herrn Eduard L. Lorenz-Meyer ... ... 71—75
Ratekau, von Frau Lulu Bohlen 77
Kopfleiste, gezeichnet von Frau Lulu Bohlen 77
Kirche von Ratekau, gezeichnet von Frau Lulu Bohlen 78
Blüchereiche bei Ratekau, gezeichnet von Frau Lulu Bohlen 79

Ph. Otto Runge und Clemens Brentano, Über Romantikerschicksal, von Herrn Heinrich Merck 81
Titelumrahmung (Holzschnitt), gezeichnet von Frau Toni O'Swald ... 81
Bergedorf, Große Straße 26, Fenster nach dem Garten, gezeichnet von Herrn Eduard L. Lorenz-Meyer ... 83
Wentorf, Schema eines Bauerngartens, gezeichnet von Herrn Eduard L. Lorenz-Meyer 84
Wentorf, Schema eines Bauerngartens, gezeichnet von Herrn Eduard L. Lorenz-Meyer 85
Oxford, 126 High Street, 1. und 2. Stock eines alten Hauses, gezeichnet von Herrn Eduard L. Lorenz-Meyer ... 86
Bergedorf, altes Haus, Große Straße 26, gezeichnet von Herrn Eduard L. Lorenz-Meyer 87
Curslack, Tor der Kirche, gezeichnet von Herrn Eduard L. Lorenz-Meyer ... 88
Schönningstedt, gezeichnet von Herrn Eduard L. Lorenz-Meyer ... 89
Bergedorf, altes Haus (jetzt abgebrochen), gezeichnet von Herrn Eduard L. Lorenz-Meyer 90
Schwarzenbek, geschorene Linden vor einem Bauernhause, gezeichnet von Herrn Eduard L. Lorenz-Meyer ... 91
Wismar, Hof des Heil. Geist-Spitals, gezeichnet von Herrn Eduard L. Lorenz-Meyer 93
Danzig, Beischlag aus der Frauengasse, gezeichnet von Fräulein Marie Woermann 94
Danzig, Tür mit Beischlag aus der Frauengasse, gezeichnet von Fräulein Marie Woermann ... 95
Kopfleiste, gezeichnet von Fräulein Elsbeth Mahraun ... 96
Kopfleiste, gezeichnet von Fräulein Martha Viol ... 97
Kopfleiste, gezeichnet von Fräulein Elsbeth Mahraun ... 99
Kopfleiste, gezeichnet von Fräulein Martha Viol ... 100
Schlußstück (Holzschnitt), gezeichnet von Frau Toni O'Swald ... 101
Danzig, alter Giebel aus der Frauengasse, gezeichnet von Fräulein Marie Woermann 102
Mitgliederverzeichnis ... 103
Kopfleiste, gezeichnet von Fräulein Marie Kortmann ... 103
Schlußstück, gezeichnet von Frau Lulu Bohlen ... 105
Schlußstück, gezeichnet von Herrn Eduard L. Lorenz-Meyer ... 106



DAS PROBLEM DES HAMBURGER STADTPARKS

VON

ALFRED LICHTWARK



VORWORT

Um einem Mißverständnis vorzubeugen, halte ich es für geboten, im Vorwege zu betonen, daß die vorliegende Abhandlung über die Gestaltung des geplanten Hamburger Stadtparks kein Programm für die Ausführung aufstellen, sondern die Probleme darlegen soll, die mir als die wichtigsten erscheinen. Auf die Frage, wie der Stadtpark aussehen wird, kann niemand eine Antwort geben, ehe zu diesen Problemen Stellung genommen ist. Die der praktischen Brauchbarkeit stehen für mich voran. Erst auf dieser Basis kann die künstlerische Form geschaffen werden.

LICHTWARK

DAS PROBLEM

Die Anlage und Ausbildung eines Hamburger Stadtparks ist keine so einfache Angelegenheit, wie man ziemlich allgemein anzunehmen scheint. Wäre sie es, würde es sich gar nicht lohnen, darüber zu reden.

In allen Schichten der Gesellschaft ist die Menge derer, die sich wundern, daß überhaupt ein Problem vorliegen soll, sehr groß, und in ihrem Herzen lebt das Bild des Hamburger Stadtparks als die klare, festumrissene Vorstellung von einer weiten Grünanlage zum Spazierengehen, mit den kleinen Hügeln und Tälern, den Rasenabhängen, dem Gebüsch, der überraschend gegliederten Teichfläche, den kleinen Inseln und Brücken, den Schlängelwegen, Schlängelstraßen und der großen bequem gelegenen Bierwirtschaft. So werden seit Menschengedenken Parks und Grünplätze angelegt, so gefällt es heute, so, meint man, wird es immer gefallen müssen.

Aber nicht nur das Laienpublikum — Gebildete und Ungebildete — denkt und fühlt so. Die überwiegende Mehrzahl der Fachleute, in diesem Falle der Landschaftsgärtner, ist von denselben Ideen erfüllt. Das beweist der Durchschnitt der im letzten Menschenalter entstandenen öffentlichen Anlagen, das beweisen die theoretischen und kritischen Auslassungen der Fachliteratur, das beweisen die Konkurrenzen für Parkanlagen.

Dem Laienpublikum und den Fachleuten gegenüber steht eine kleinere aber im letzten Jahrzehnt sehr rasch gewachsene Gemeinde von Malern, Bildhauern, Architekten, Forschern und Kunstfreunden, deren Gefühl sich der herrschenden Richtung, die man den englischen Gartenstil nennt, entgegenstellt. Ihre Vorschläge werden von der Mehrzahl der Landschaftsgärtner energisch verworfen. Eine kleinere Anzahl sucht zu vermitteln. Das Publikum fängt an aufzuhorchen, zunächst nur, weil jeder Kampf anzieht. Aber es läßt sich

nicht verkennen, daß die neuen Gedanken zunehmend Boden gewinnen. Daß ihnen der Sieg gehören wird, erscheint nach menschlichem Ermessen nicht zweifelhaft.

Wie in allen künstlerischen Dingen, bildet das Gefühl die ausschlaggebende Macht. Der Verstand müßte den Verfechtern des englischen Gartenstils schon lange klar gemacht haben, daß sie auf dem Holzwege sind. Aber der Verstand hat nur kritische, keine gestaltende Kraft. Die bleibt immer und überall dem Gefühl. Und selbst kritische Kraft hat der Verstand eigentlich nur dann, wenn er mit dem Gefühl geht, nicht wenn er gegenanarbeiten soll, bestenfalls kann er Hebammendienste leisten bei der Geburt eines neubeschaffenen Gefühls. Trotz aller Erfahrung pflegen wir in den Kämpfen um Kunst und Kultur (und in andern auch, Gott weiß es) immer wieder in der Einschätzung des Gefühls zu irren und den Anteil der verstandesmäßigen Überlegung zu hoch anzuschlagen. Läge das Schwergewicht beim Verstand, so würde in Kunst und Politik alles auf Rädern gehen. Auch bei der Parkfrage darf nicht aus den Augen gelassen werden, daß das Gefühl, das heute für eine landschaftliche Anlage eintritt, eine Wirklichkeit ist wie ein fester Körper, daß es jedoch ein viel stärkeres Hindernis bildet als ein Fels oder eine Mauer, denn es läßt sich weder beiseite schieben, noch durch Sprengung aus dem Wege schaffen.

Das auf ein ganz bestimmtes Ziel, den »englischen« Garten, gerichtete Gefühl, aus dem das Publikum wünscht und urteilt und der Landschaftsgärtner wirkt, ist jedoch nicht immer da gewesen. Es war vor fünf, sechs Menschenaltern einmal neu in Deutschland und lebte zuerst in wenigen Seelen, von denen aus es sich verbreitet und ein anders geartetes und gerichtetes Gefühl, das aus noch tieferen Wurzeln noch gewaltigeren Stamm und Krone in den Himmel gesandt hatte, beseitigt hat: das architektonische Raumgefühl, das alles Größte und Kleinste, was der Mensch zu bauen und bilden hatte, bestimmte, den Tischlöffel wie den Palast, den Bauerngarten wie den Königspark von Versailles.

Dieses Raumgefühl wurzelte im Herzen eines Herrengeschlechts, das den Drang fühlte, alle Dinge an sich und um sich seinem Willen, seiner Macht und seinem Geschmack zu unterwerfen. Stöckelschuhe und hohe Perücken erhöhten die Gestalt, farbige Seide, Spitzen, Goldstickereien und Geschmeide machten selbst aus der Erscheinung des Mannes ein prunkvolles Kunstwerk. Außenbau und Innenräume der Schlösser wurden in ihren Verhältnissen nach den Gesetzen eines aufs höchste gesteigerten Raumgefühls entwickelt. Die Gärten waren

strenglinige Architektur, die Pflanzen wurden verschnitten zu Hecken, Lauben und Baumgängen oder, wenn sie allein standen, zu Kugeln oder Pyramiden, und soweit das Auge vom Schloß aus die Landschaft übersah, wurde sie mit endlosen Alleen durchschneist. Die unberührte, ungestaltete Natur behagte dem Herrengefühl nicht mehr, oder höchstens zu Jagdzwecken. Wie sie in der Vorstellung erlosch, verschwand sie aus der Malerei, wo sie nur noch ferne Hintergründe bilden durfte, und aus der Literatur. Die Beherrscher der Menschheit lebten in einer von der Kunst erschaffenen Welt, einerlei, ob sie in den reich ausgestatteten Sälen sich bewegten, deren Schnitzereien, Stuck, Malerei und Hausrat reicher und zarter durchgearbeitet wurden als alles, was wir aus andern Perioden kennen und wie ein Surrogat der Natur das Auge beschäftigte, oder ob sie über reich gegliederte Terrassen und Treppenanlagen in die künstliche Welt des Parks hinaustraten.

Das Herrschergefühl dieser vornehmen Welt, die sich bis zur französischen Revolution immer mehr verfeinert hatte, wurde abgelöst durch die auf Hingabe und Einfühlen beruhende Stimmung der Romantik. Diese neue Gewohnheit, nicht in erster Linie das Selbstgeschaffene, sondern das ohne menschliches Zutun Vorhandene, das längst Vergangene zu genießen und zu schätzen, hat nach und nach alle Kraft der Raumgestaltung lahm gelegt. Wir beginnen eben erst wieder, uns aus dieser Ohnmacht zu erheben. Aber ob wir einen Stuhl, eine Hausfassade, einen Innenraum ansehen, stets werden wir die Schwäche unseres Geschlechts in der Beherrschung des Räumlichen entdecken. Es ist bekannt, wie dies neue, zunächst alles zerstörende Naturgefühl vom Beginn des achtzehnten Jahrhunderts in England und Deutschland, wo die Schweiz und Hamburg die wichtigsten Keimpunkte darstellen, später bei den Franzosen in der Literatur, dann in der Gartenkunst sich Bahn brach. James Thomson in England, Haller in der Schweiz und unser Brockes, der schon so fein empfand, daß er ein »Neblichtes und schlackrichtes Wetter« besang, und etwas später und mächtiger als alle ein anderer Schweizer, Rousseau, dessen leidenschaftliche Seele ganz Europa in Brand setzte, stimmten das Weltgefühl der europäischen Menschheit um.

Zuerst offenbarte sich die Zerstörung des Gefühls in der Umgestaltung des Gartens. Schon Marie Antoinette legte den landschaftlichen Park von Klein-Trianon, mit dem Dörfchen darin, in dessen Hütten sie und ihre nächste Umgebung Bauern spielten und romantische Natur genossen — hart an die Grenze

des gewaltigen Raumkunstwerks des Parks von Versailles. Sie war durch diese Tat eine der ersten Revolutionärinnen Frankreichs. Der Garten sollte nicht mehr, wie er seit den Urzeiten der Kulturdämmerung in Mesopotamien und am Nil gewesen war, beherrschter d. h. zerlegter und umfriedeter Raum sein, sondern möglichst getreu ein Stück freier Landschaft nachahmen. Aber doch nicht jeder beliebigen Landschaft. Die Anregung war aus England gekommen, die englische Landschaft mit sanften Hügeln und flachen Tälern wurde das Ideal aller Landschaft überhaupt. In der Ebene suchte man und sucht man heute noch durch Erdbewegung die Täler und Hügel herzustellen, die die Natur nicht bietet. Noch immer gelten die Spottverse, mit denen die ersten natürlichen Gärten begrüßt wurden: man solle keine Hunde laufen lassen, damit sie nicht den See aussaufen, und es wäre unverschämt, die Felsen einzustecken.

Noch heute beherrscht dies romantische Ideal der englischen Landschaft die Welt. Die Pflege dieses sogenannten englischen Gartens und die Wiederaufnahme des gotischen Baustils haben mehr als andere Faktoren dazu beigetragen, alles Gefühl für Raum und Verhältnisse in der europäischen Menschheit zu zerstören. An sich ist dieser englische Gartenstil in seiner ängstlichen Naturnachahmung Naturalismus im schlimmsten Sinne. Er hat aber zugleich sehr starke romantische Elemente, und das ist es, was ihn mit der wiederbelebten Gotik verbindet. Beide zusammen haben namentlich in Norddeutschland — der Süden hat zu allen Zeiten künstlerischer gefühlt — die Form der öffentlichen Anlagen und der Hausgärten bestimmt. Ja, sie haben durch die meist der gotischen Schulung angehörenden Ingenieure die Bauordnungen und damit die Erscheinung der neuen Stadtteile zu verantworten. Es war eingestandenermaßen das Ziel aller Mühen, die neuen Vorstädte nach dem romantisch-naturalistischen Ideal auszubilden. Die Straße sollte aussehen, als ob die Häuser einzeln in eine sonst unberührte Landschaft hineingestellt wären. Wo ein Dreieck oder ein Streifen übrig blieb, wurde eine Grünanlage gemacht, die ebenfalls die Illusion erwecken sollte, als wäre es ein Stück des ursprünglichen wilden Zustandes. Aber diese Landschaft durfte nicht etwa die vorhandene sein, sie mußte künstlich dem unausgesprochen überall angestrebten Ideal der englischen Hügellandschaft angenähert werden. Deshalb durften die Häuser nicht mehr, wie es natürlich war, auf einer ebenen Fläche stehen, sondern mußten durch eine gelinde Anschüttung wie auf einem Hügel sich erheben. Das hat dann den Eindruck aller Hausarchitektur gefälscht. Ich weiß mich noch sehr gut zu

erinnern, mit welchem Entzücken ich die ersten mir zu Gesicht gekommenen alten Häuser betrachtete, die auf einer Fläche lagen, und mit welcher Freude ich das erste neue Haus am Harvestehuderweg begrüßte, das Brunssche, das wieder auf einer Fläche errichtet wurde. Das schlimmste aber war, daß nun jeder kleine Vorgarten im sogenannten englischen Stil angelegt werden mußte, mit Gebüsch, schrägem, eirundem Rasen und ohne Blumen.

Wer in dieser Zeit nach England kam und dort die Vorbilder für diesen englischen Park und englischen Garten suchte, fand sie nicht. Nur einige neue englischen Parks sind den unsern von weitem ähnlich, und hier scheint, wie auch in andern Dingen, bereits das kontinentale Vorbild zu wirken. Ältere englische Parks haben wenige Wege, weite Rasenflächen mit Bäumen am Rande und fast gar kein Gebüsch. In Schottland gibt es große Parks mit einem einzigen Fahrwege durch Wiesen und nicht einem Baum oder Busch. Die englischen Hausgärten kennen unsere unsachliche Nachahmung der Landschaft nicht. Sie sind flach, von Hecken eingehegt, haben Blumenbeete an den Hecken entlang und in der Mitte die große Rasenfläche oft ohne Wege oder nur mit geraden Wegen.

Vielleicht wäre bei uns die Entwicklung schon längst einen anderen Weg gegangen, wenn nicht auf künstlichem Wege von außen der Stil des eingebildeten englischen Parks und Gartens festgelegt und in der einmal eingeschlagenen Richtung bis zur Absurdität weiter entwickelt wäre. Der moderne Staat, der in Kulturdingen oft genug ganz kopflos arbeitet, hat Schulen für Landschaftsgärtnerei eingerichtet, in denen der englische Gartenstil gelehrt wird. Wer die Überzeugung hat, daß der Gartenbau eine Kunst ist, kann von dieser Isolierung der Landschaftsgärtner nur Unheil erwarten. Kunst kann nur von Künstlern erzeugt werden. Es war schon ein großer Fehler, der sich schwer gerächt hat, daß man die Architekten mit den Technikern zusammen erziehen läßt und nicht mit den Malern und Bildhauern. Das hat dazu geführt, daß in der vergangenen Generation (und vielfach auch heute) der Architekt den Maler und Bildhauer nicht mehr begreift.

Würden Maler, Bildhauer und Architekten an einer Schule erzogen, so würden sie sich schon darum verstehen und anregen, weil sich, wie Wilhelm Trübner einmal sehr fein bemerkte, Jugendfreundschaften schließen würden, die zu Austausch, Verständnis und Anregung führen. In diesem Zusammenhang müßte auch die Gartenbaukunst gelehrt werden. Den Gärtnerschulen mag man alles Wissenschaftliche und alles Technische lassen.

So kommt es, daß wir bei aller Sehnsucht nach Raumgestaltung und Monumentalität noch immer in einer Welt der romantischen Schwärmerei, Träumerei und Formlosigkeit leben. Heute sind Romantiker nicht mehr die Dichter, Maler und Bildhauer, sondern die Mehrzahl der Architekten und sonderbarerweise die Techniker und Ingenieure. Wir haben in Architektur und Gartenbau einen Akademismus romantischen Wesens.

DER LANDSCHAFTLICHE PARK

Daß heute die Bewegung trotz aller Proteste des Publikums und vieler Landschaftsgärtner auf eine architektonische Behandlung auch großer Parkanlagen hinausläuft, wird kein Unbefangener leugnen.

Darum ist es aber doch nicht überflüssig, deutlich zu erklären, weshalb die landschaftliche Parkanlage dem heutigen Bedürfnis nicht genügt.

Die künstlerischen Schwächen sollen dabei unberührt bleiben, weil es sich um Gefühlswerte handelt.

Es überzeugt niemanden, wenn gesagt wird, daß dieser landschaftliche Park und Kleingarten, weil sie eine Unendlichkeit vortäuschen wollen, dem innersten Wesen der Kunst entgegenarbeiten, die Raum bilden und dadurch Monumentalität hinstellen will. Und wenn man die Spielereien einer künstlichen Natürlichkeit der Parks und Gärten als komisch bezeichnete, was sie sind, oder versuchen wollte, sie lächerlich zu machen, so würde man keinen andern Erfolg haben, als die Verletzung gläubiger Gefühle.

Wer den herrschenden Stil anfechten will, muß einsetzen, wo dies Gefühl nicht mitspricht, bei der Kritik der Brauchbarkeit.

Ein landschaftlicher Park mit vielen Wegen, schrägen Rasenflächen und Gebüsch ist durchaus unpraktisch, weil er nur einem Zweck dient, dem Spazierengehen, und einen Erfolg hat, die Besucher möglichst rasch in die große Bierwirtschaft zu treiben.

Das rührt noch von seinem Ursprung her. Die ersten englischen Parks in Deutschland waren in der Regel umgewandelte oder neuangelegte Schloßgärten. Sie dienten dem Fürsten und seinem Hof, der im Schloß versammelt war. Vom Schloß aus wurde der Park benutzt. Alles war auf das Schloß bezogen.

Als das Publikum zuerst eingelassen wurde, genoß es eine Vergünstigung. Es mußte sich auf den Wegen halten, hatte höchstens ein Recht, sich an be-

stimmten Plätzen auf die Bänke zu setzen, kam nur bei gutem Wetter und nur zum Spazierengehen und fühlte sich als Gast.

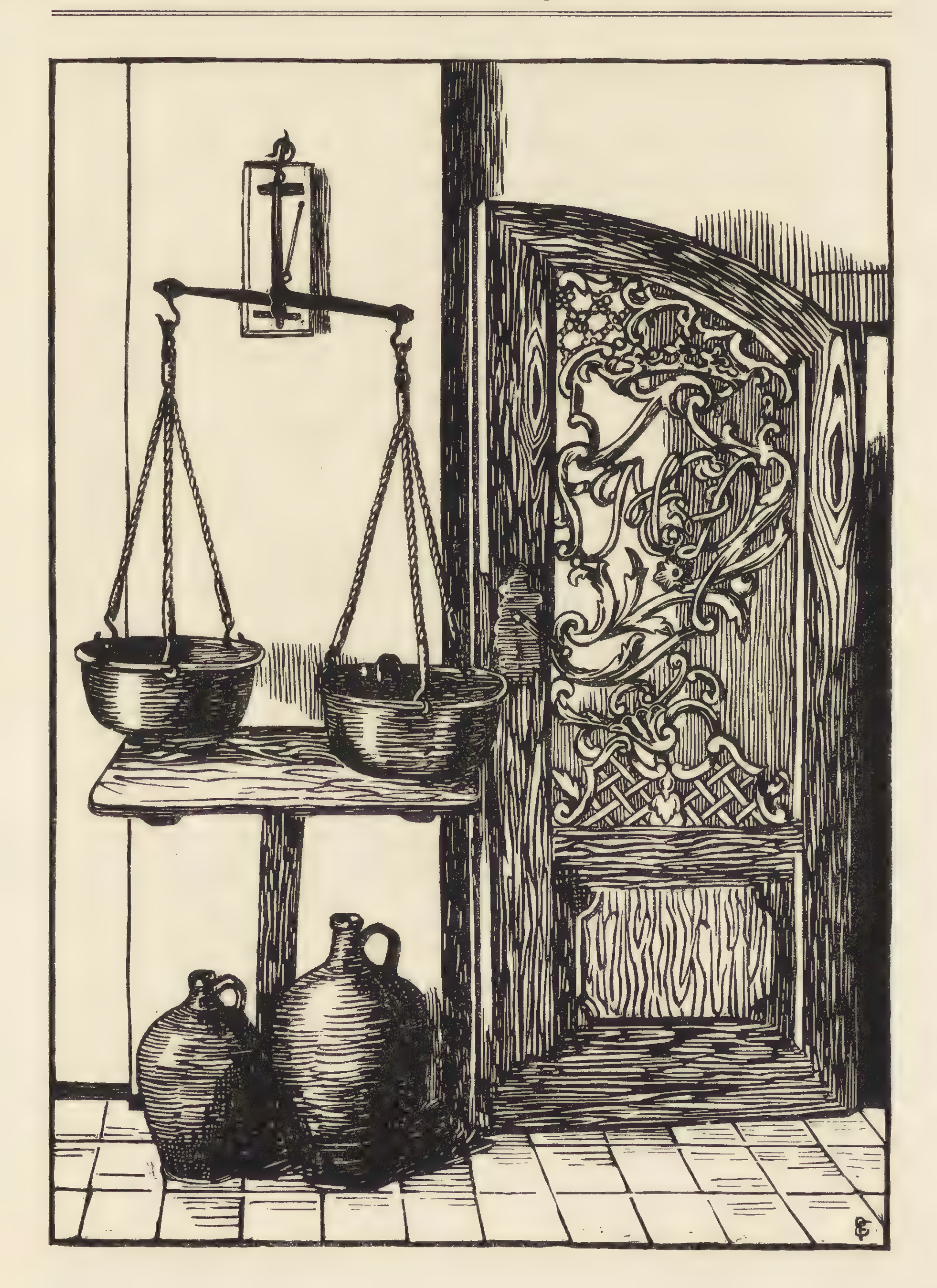
Als nach Generationen die Städte sich eigene Parks anlegten, etwa von den vierziger Jahren ab, war schon eine Überlieferung für die Anlage und Benutzung da. Auch diese ersten Stadtparks dienten nur zum Spazierengehen, und der Besucher war Gast nach wie vor. Die Rasen durften nicht betreten werden. Höchstens, daß man für die kleinen Kinder sandige Spielplätze anlegte, ein Zugeständnis, das die Not ertrotzte. Noch heute steht der Gartendirektor einer der größten deutschen Städte auf dem Standpunkt, daß die Rasenflächen dem Publikum verboten werden müssen, freilich befindet er sich schon im Gegensatz zur Stadtverwaltung.

Daß Besucher des Parks auch von entlegenen Straßen, daß sie bei jedem, auch bei schlechtem Wetter kommen sollten, lag außerhalb der Berechnung. Sport hatte es in den fürstlichen Parks um 1800 nicht gegeben, für Sport wurde nicht gesorgt, und der deutsche Turner war nicht in der Lage, ein Bedürfnis geltend zu machen, denn er machte seine Gymnastik in den geschlossenen Räumen und bei sehr gutem Wetter auf den staubigen Höfen der Turnhallen ab.

Wie diese älteren Parks benutzt werden und zugleich, wie eine neue Form von Parkanlagen aufgenommen wird, kann man unter anderm am alten Englischen Garten in München und dem dahinter liegenden Herzogspark beobachten. Der englische Garten, dessen Rasen dem Publikum unzugänglich ist, dient dem Spazierengehen. Sitzplätze sind selten. Einen Aufenthalt bieten nur die Bierwirtschaften beim chinesischen Pavillon und beim Aumeister, das Ziel fast aller Spaziergänger. Eigentlich ist dieser herrliche Park als solcher wenig besucht. Er wird nur auf dem Weg von der Stadt zur Bierwirtschaft durchquert. Selbst beim schönsten Wetter begegnet einem oft auf weite Strecken kein Mensch.

Der Herzogspark, der viel weiter draußen liegt, wird an sonnigen Nachmittagen und Sonntagen von vielen Tausenden besucht. In München heißt es, er biete sechzigtausend Sitzplätze. Hier gibt es wenige Wege, hier dürfen die Rasen betreten werden, hier werden alle Arten von Rasenspielen geübt, hier wird im Freien getanzt oder familienweise im Schatten der großen Bäume gelagert oder wie in den bayerischen Bierwirtschaften an langen Tischen auf derben Bänken gehockt. Spaziergänger gibt es hier nicht, wohl aber wird dieser Park bewohnt. Er dient zum Aufenthalt. Der Besucher fühlt sich zu Haus. Er ist nicht mehr Gast.





Wir können unsern Hamburger Park nicht anlegen wie den Münchner Herzogspark. Aber wie dieser den Bedürfnissen der Münchner, so muß der Hamburger Park unsern Bedürfnissen entsprechen, heutigen und künftigen.

Wenn wir nun keine freie landschaftliche Anlage üblicher Art wollen, was wollen wir dann?

Die Anhänger des eingewurzelten Parkstils haben mir mehr als einmal zugerufen: Versailles.

Ich glaubte zuerst, ich hätte nicht richtig verstanden. Denn weder ich noch irgend jemand, der dieselben Gedanken über Gartenkunst hegt, denkt an Versailles als Vorbild oder hätte gar Äußerungen getan, die so verstanden werden können. Aber ich erkannte bald, daß der Hinweis auf Versailles keine Unterstellung sein sollte, sondern aus der Tiefe der allgemeinen Unklarheit aufgestiegen war.

Wir dürfen an Versailles gar nicht denken. Versailles ist kein Vorbild. Es diente der ausgestorbenen Lebensform des absoluten französischen Königstums mit seinem Hof. Diese Lebensform gibt es nirgend mehr in Westeuropa und auch bei uns nicht. Was zur Befriedigung ihrer Bedürfnisse geschaffen wurde, kann uns nicht dienen. Unsere Bevölkerung würde mit den Einrichtungen des Parks von Versailles nichts anzufangen wissen. Sie würden uns nicht besser nützen als der übliche englische Garten. Wir haben die Form des Hamburger Parks aus unseren Bedürfnissen zu entwickeln, haben neu zu schaffen, statt wieder einmal nachzuahmen, was aus anderen Bedürfnissen für andere Kulturzustände in anderen Zeiten erfunden wurde. Bezeichnend ist bei dem Einwurf »Versailles!« nur, daß die Nachahmung von irgend etwas als selbstverständlich gilt.

Also auch diese Überlegung führt wieder zur Untersuchung des Bedürfnisses.

DAS BEDÜRFNIS

Als vor einem Jahrzehnt in der stark besuchten Versammlung eines politischen Klubs in Hamburg über die Anlage eines Stadtparkes verhandelt wurde, stellte sich heraus, daß von der Mehrzahl der Anwesenden, durchweg Männern im mittleren Lebensalter, die Bedürfnisfrage energisch verneint wurde. Auch späterhin haben sehr ernst zu nehmende Politiker der älteren Generation sich nur widerstrebend mit der Parkfrage befaßt. Heute nun spricht sich eine Mehrzahl rückhaltlos für den Park aus.

Aber wenn man fragt, welcher Art sind die vorhandenen Bedürfnisse,

die die Anlage eines großen Parks erfordern, so lauten die Antworten meist unbestimmt oder ausweichend.

Und das ist ganz erklärlich, denn die Fragestellung ist verkehrt, weil nur sehr wenige unter Hunderttausenden das Bedürfnis nach einem Stadtpark mit einiger Lebhaftigkeit empfinden, und eine noch kleinere Zahl bestimmte Wünsche und Vorstellungen hat. Aber es kommt für uns nicht auf den dumpfen unklaren Wunsch der Masse an, sondern auf benennbare Lebensformen, für die im Park Unterkunft geschaffen werden soll.

Daß die ältere Generation dem Park mißtrauisch gegenübersteht, erklärt sich leicht. Wir haben eine Anzahl kleinerer Parks in belebter Gegend — die ganze Reihe der Elbparks von der Seewarte bis zum Botanischen Garten —, und sie werden von der Gesellschaft nie besucht, höchstens einmal zufällig gestreift. Man weiß, es sind einige viel benutzte Kinderspielplätze darin, und die Leute, die auf den Bänken lungern, laden niemand zum Verweilen ein. Auch die Anlagen an der Alster werden ziemlich wenig benutzt. Es kommt kaum vor, daß Spaziergänger von dem Hauptwege abweichen, um sich auf den geschlängelten Nebenwegen Ruheplätze und Aussichten anzusehen. Dies kann alle Tage feststellen, wen der Weg zur Stadt regelmäßig am Alsterufer entlang führt.

Und von den englischen Gärten in andern deutschen Großstädten weiß man, daß sie zum Spazierengehen benutzt werden, und meint wohl, dazu brauchten wir keinen Park anzulegen. Die Wälder und Heiden der Umgegend, Alster- und Elbstrand böten Gelegenheit genug dazu.

Dennoch gibt es Lebensäußerungen bei uns, die uns genau unterrichten, daß Bedürfnisse vorhanden und wie sie zu befriedigen sind.

Den wichtigsten Fingerzeig bietet uns die Benutzung der Gänseweide vor dem Dammtor. Jeder Hamburger kennt die schöne, ebene Rasenfläche, von alten Baumgängen umgrenzt und geschützt. Es ist auch eins der schönsten Raumgebilde in unsern Anlagen, fast noch die einzige ebene Grasfläche aus alter Zeit mit dem lotrechten Gegensatz der aufstrebenden Baumstämme und der hohen Laubmassen, oder malerisch genommen, der hellen Rasenfläche und des dunkeln waldartig dichten Baumbestandes rundum.

Wer an schönen Sommertagen hinkommt, findet die Wiese bunt belebt. Im Schatten der Bäume lagern, aus den engen Straßen der Stadt geflohen, die Mütter mit kleinen Kindern. Größere Knaben und Mädchen kommen offenbar

allein. Soweit der Schatten reicht, leuchten die hellen Weiß und Rot der Mützen, Tücher und Schürzen durch die klare Luft. Die größeren Kinder strömen aus über die besonnte Fläche und kehren lachend zurück, oder sie liegen mit ihren Kaninchen im Schatten oder in der Sonne auf dem Bauch und klopfen mit den Füßen auf den Rasen. Später am Nachmittag kommen die Knaben und Jünglinge zum Fußball- und anderen Rasenspielen. Alles Ruhe und Frieden. Daß eine Aufsicht oder ein Schutz nötig ist, spürt man nirgend.

Hätten wir rund um Hamburg hundert solcher Wiesen, sie wären alle in derselben Form benutzt und böten alle dasselbe malerische Bild.

Vor längerer Zeit wurde einmal der Plan in den Blättern diskutiert, diese schöne Wiese nach dem herrschenden Schema in eine Grünanlage mit Wegen, Gebüsch und Sandplätzen zum Spielen zu verwandeln. Wäre die Absicht ausgeführt worden, so hätten wir eine von den vielen kleinen Parkanlagen mehr, die wegen der dichten Büsche einen gefürchteten und unsicheren Aufenthalt bieten, und deren kleine und hügelige Rasenflächen dem Publikum nicht freigegeben werden dürfen, weil nur große und flache Rasen die Benutzung vertragen können. Wir würden dann in unserer Stadt überhaupt nicht mehr beobachten können, in welcher Form das Bedürfnis nach öffentlichen Parkanlagen befriedigt werden muß. Die Elbparks und sonstigen Grünanlagen können es uns nicht lehren, denn sie werden nicht entfernt so stark, so sorglos und so freudig benutzt wie die Wiese vor dem Dammtor. Und wir würden das großartige Raumgebilde der weiten Wiesenfläche im Schutz von Baumreihen als Kunstform in Hamburg nicht mehr kennen lernen.

Das Merkmal aber, das sie von den Parkanlagen, in denen man spazieren geht, unterscheidet, ist dies: sie bietet Raum zum wirklichen und behaglichen Aufenthalt. Wer da ruht oder spielt, fühlt sich frei und ungehemmt, wie zu Haus. Er ist auch in der Tat nicht mehr Gast.

Ähnlich steht es auf dem großen Heiligengeistfeld. Es ist von spielenden Kindern und Erwachsenen ganz bedeckt, wenn der schöne Elbpark daneben mit seinen Büschen, Rasenhängen, Tälern und Teichen wie ausgestorben liegt.

Eine andere Lebensform hat sich auf der Außenalster entwickelt. Mir ist in ganz Europa kein so malerisches Stück Gesellschafts- und Volksleben bekannt wie die Sommerabende vor dem Fährhaus, wenn Hunderte von Ruderböten im Hafen oder auf der Reede liegen, durchkreuzt von flinken Dampfern, Segelböten, Motorböten und von langsamen Ewern und Schuten, während gegenüber

vor den Wiesen von Harvestehude die Achter und Vierer ihre Übungsfahrten halten, begleitet von den raschen Motorböten der Trainer.

Dieser Platz dient überwiegend den Anwohnern, die ihr Boot vor dem Garten liegen haben. Und nach und nach ist der Aufenthalt durch die zunehmende Schaar der Dampfer und Kraftböte gefährlicher geworden. Gäbe es mehr solche Wasserflächen um Hamburg herum, so würden sie von der nächsten Nachbarschaft zweifellos ebenso benutzt werden.

Neben diesen ständigen Einrichtungen, die beide noch nicht über ein Menschenalter zählen, haben uns die großen Ausstellungen auf dem Gelände des Elbparks bewiesen, daß die Hamburger Gesellschaft durchaus geneigt ist, einen Ort abendlicher allgemeiner Zusammenkünfte anzunehmen, wenn er geboten wird. Es ist noch nicht vergessen, daß jede siebte Seele ein Abonnement für den Besuch der letzten großen Gewerbeausstellung besaß. Und wer die Abende in der Ausstellung erlebt hat, wird sich erinnern, daß wirklich alle Schichten der Gesellschaft harmlos und friedlich vereinigt waren.

Das sind vorhandene Lebensformen, die sich in dem großen Park ansiedeln lassen.

Und es kommen noch viele andere hinzu, die wir kaum erst zu ahnen vermögen.

Seit der Zeit, wo die Parks nur zum Spazierengehen angelegt wurden, hat sich auch in Deutschland der Sport entwickelt. Einem wichtigen Teil kann sehr wohl im neuen Park der Platz bereitet werden. Vor allem ist an jede Art Rasensport und an Wettgehen und Wettlaufen zu denken. Für den Wettlauf könnten Stadien angelegt, für alle Arten Ballspiele, für Steinstoßen, Diskuswerfen, Speerwerfen, Bogenschießen die Plätze geschaffen werden. Nur die exklusiven Spiele, wie Tennis, deren Plätze nur wenigen zugute kommen würden, müßten ausgeschlossen bleiben.

Wir haben es oft beklagen hören, daß die Reiter in Hamburg ein Gebiet entbehren müssen, wie es Berlin im Tiergarten besitzt. Im neuen Park wird auch für den Reitsport gesorgt werden müssen durch Reitwege und einen Springgarten. Es muß dabei die Frage gestellt werden, ob wir nicht guttun, einen sehr breiten Reitweg für Kavalkaden anzulegen nach der Art vom Rotten Row im Hydepark.

Daß auch dem Wagenverkehr schöne Straßen mit gut berechneten Blicken geboten werden müßten, versteht sich von selbst. Von vielen Seiten wird schon

jetzt betont, daß die Kraftwagen ausgeschlossen bleiben müßten. Bis der Park eröffnet wird, werden wir das Automobil mit freundlicheren Augen ansehen, deshalb dürfte es sich empfehlen, es von vornherein nicht zu verbannen, ebensowenig wie die Fahrräder, denen eigene Wege bereitet werden müssen.

Der verdiente Direktor unseres Friedhofes, Herr Cordes, hat gelegentlich noch auf manche andern Benutzungsarten hingewiesen, namentlich auf Schankstätten für Kurbrunnen, auf Milchausschank, auf stille Winkel und Wege für alte Leute, die dem Trubel entgehen wollen. Direktor Brinckmann hat vorgeschlagen, für den Milchausschank ein schönes Bauernhaus aus unserer Marsch anzukaufen und aufzubauen.

Sehr nötig wären auch gedeckte Wandelhallen für schlechtes Wetter. Es ist immer zu bedenken, daß die Besucher meist weit vom Ort wohnen und vom Witterungswechsel überrascht werden können. Überdies ist es eine Hauptaufgabe des Parks, unsere Bevölkerung in ähnlichem Sinne mit dem sogenannten schlechten Wetter zu befreunden, wie es der Engländer gelernt hat, für den es schlechtes Wetter überhaupt nicht gibt, wenn er seinen Spaziergang machen will.

Als selbstverständlich in Deutschland gilt ein großes Restaurant mit Bierausschank. In anderen Ländern, wo die Bewegung gegen den Alkohol stärkere Fortschritte gemacht hat, würde dies keine Geltung haben. Der Tiergarten in Stockholm, der der ganzen Bevölkerung als Erholungsort dient, hat dem Vertrieb alkoholischer Getränke Beschränkung auferlegt. In Amerika würde man, wie mir Graf Götzen sagte, in einem öffentlichen Park ein großes Bierrestaurant nicht mehr wünschen, weil der Alkohol dem eigentlichen Zweck des Parks, den Aufenthalt in freier Luft und alle Arten Leibesübungen zu fördern, entgegenarbeitet. Deutsche Erfahrungen bestätigen diese Auffassung. Vor einigen Jahren besuchte ich den neuangelegten Stadtpark einer großen mitteldeutschen Stadt. In den weiten Anlagen traf ich an dem sonnigen Sonntagnachmittag des Spätsommers fast keinen Menschen. Die Wege waren leer, und die Rasen der englischen Anlage durften nicht benutzt werden. Als ich schließlich den großen Saal des Restaurants betrat, war kein Platz zu haben. Ich hätte es übrigens in den schwülen stinkenden von schweren Wolken Zigarrenrauchs erfüllten Räumen nicht ausgehalten.

Daß ein großes Restaurant mit Sälen und Sitzen im Freien nötig sein wird, unterliegt kaum einem Zweifel. Schon die Liebe zur Musik wird ihn

fordern. Fraglich ist nur und sehr ernst zu erwägen, ob wir nicht den kühnen Schritt wagen sollen, den Alkohol zu verbieten. Ich würde mich dafür entscheiden.

Wenn wir den Restaurationspalast nicht als Musikhalle brauchten, würden wir an seiner Stelle eine große Badehalle anlegen können. Es ist sehr zu überlegen, ob nicht ohnehin zur Ausstattung des Parks die große Schwimmhalle gehört. Ist sie sehr groß, sehr schön und sehr bequem eingerichtet, wird sie wesentlich dazu beitragen, den Besuch des Parks auch im Winter zu steigern.

Das sind die Bedürfnisse, die sich mit Sicherheit voraussehen lassen, das sind zum Teil schon Lebensformen unserer Bevölkerung, die sich unmittelbar in den Park verpflanzen lassen. Aber der Komplex der Bedürfnisse ist schon so groß, daß zunächst nur für das Wichtigste gesorgt zu werden braucht. Der Ausbau muß der Zukunft vorbehalten bleiben.

Als Grundforderung muß noch einmal wiederholt werden: wir brauchen einen Park zum Aufenthalt, nicht zum bloßen Spazierengehen. Wir brauchen einen Park, der bei jedem Wetter und auch im Winter die ganze Bevölkerung dauernd anzieht und festhält, der eine reiche Quelle edler Lebensfreude bietet und Leib und Seele gesund macht und gesund erhält. Der übliche Park im sogenannten englischen Stil hat es bisher anderswo nicht geleistet und wird es auch bei uns nicht leisten.

DIE KUNSTFORM

Den Ausgangspunkt aller Betrachtungen über den Stadtpark hat das Bedürfnis zu bilden. Das kann nicht oft genug wiederholt und nicht scharf genug betont werden. Denn noch immer sind wir nicht völlig befreit von der Gewohnheit mehrerer Menschenalter, die den Ausgang stets von der Kunstform nahmen und es dem Bedürfnis überließen, sich mit dem Ergebnis abzufinden.

Wie wir nun heute erst in großen Umrissen ausführen können, welche Bedürfnisse vorliegen und welche vielleicht bei der Benutzung des Parks noch entstehen werden, so ist es heute meiner festen Überzeugung nach ganz unmöglich, einen auch nur für ein Menschenalter völlig genügenden Plan für die Gestaltung des Parks auszuarbeiten. Daß ich mit dieser Ansicht im Gegensatz zu vielen Fachleuten und Laien stehe, die den englischen Gartenstil empfehlen, ist mir wohl bewußt.

Wir haben in Hamburg ganz von vorn anzufangen. Seit fünfzig Jahren sind in ganz Westeuropa unzählige Parks neu angelegt. Aber mir ist keiner bekannt,

der uns als Vorbild dienen könnte, soviel wir an manchen Orten lernen könnten. Es gibt auch, soviel ich weiß, und so befremdlich die Tatsache anmutet, noch nicht einmal eine kritische Untersuchung des bisher Geleisteten, die sachlich und künstlerisch den Stoff irgendwie erschöpfend behandelte. Was die Handbücher der Architektur bieten, genügt nicht.

Es würde deshalb kaum ratsam sein, den Park sofort bis in alle Einzelheiten fertigzustellen. Zunächst sollte nach einem vorsichtig aufgestellten Plan nur erst alles Wichtige festgelegt werden. Der Ausbau im einzelnen mag Jahrzehnte dauern. Je ruhiger und umsichtiger es geschieht, desto besser. Daß die Anziehungskraft des Parks durch diese allmähliche Ausgestaltung gewinnt, ist ein besonderer Vorteil. Es muß alles geschehen, die ganze Bevölkerung an die stetige Benutzung des neuen Besitzes zu gewöhnen.

Das Gelände hat bekanntlich die günstige Gestalt eines Rechtecks und erstreckt sich in seiner größten Ausdehnung ungefähr von West nach Ost. Im Westen liegt als eine Art Plateau die höchste Erhebung. Die tiefste Stelle liegt nahe der Ostgrenze. Alles dies ist sehr günstig. Dieselbe Grundfläche in der Gestalt eines Kreises oder Quadrats würde der künstlerischen Gestaltung Schwierigkeiten bieten.

Bei der Untersuchung der künstlerischen Möglichkeiten empfiehlt es sich, von den wichtigsten Bestandteilen des Parks auszugehen.

Durch die Bestimmung, daß der große Wasserturm innerhalb des Parks errichtet werden soll, und zwar möglichst auf der höchsten Erhebung, ist die Mittelachse des Geländes, die schon an sich die wichtigste Linie bildet, noch einmal sehr stark betont. Selbst in einer landschaftlichen Anlage würde die Perspektive auf dies mächtigste Gebäude nicht unterdrückt werden dürfen. Die Pläne für die Ausführung des Turmes sind genehmigt. Dem Künstler, der den Garten schaffen wird, bleibt nur die wirksame Verwendung dieses wuchtigen Dekorationsstückes.

Auch für den Teich, das zweite großartige Ausstattungsstück des Parks, ist der Platz so gut wie vorherbestimmt durch die Lagerung der Massen. Er gehört an die tiefste Stelle nahe der Ostgrenze, und man wird ihn wie selbstverständlich in die Mittelachse legen. Durch den Kanal mit den Gewässern der Alster in Verbindung wird dieser Parkteich sich den schon bestehenden Nebenteichen und -becken der Außenalster anreihen, dem Kuhmühlenteich, dem Feenteich, dem Langenzug, dem Rondeel, dem Bassin vor der Krugkoppel. Alle

diese Nebenbassins haben ihren eigenen Charakter, wenn sie sich auch in der landschaftlichen Gestaltung von den Ufern der Außenalster grundsätzlich nicht unterscheiden. Der Parkteich wird das größte dieser Nebenbecken werden. Die künstlerische Anlage seiner Ufer müßte aus ihm etwas wie die Krönung und den letzten Trumpf machen, den wir mit den Alstergewässern auszuspielen haben. Es läßt sich ja voraussehen, daß sie in absehbarer Zeit nicht nur auf der Karte als ein Ganzes erscheinen werden, sondern auch in der Benutzung. Für das Berudern dieser Flächen reicht freilich ein Nachmittag oder Abend kaum aus. Aber der Genuß des weiten Raumes von kleinen Motorböten aus steht vor der Tür.

Bei der Gestaltung der Ufer des Parkteichs die Ufermotive der Außenalster und ihrer Nebenbecken zu wiederholen, wird ein Künstler vermeiden. Er wird Formen suchen, die diesen Teich als Abschluß und Krone der Alstergewässer aus allem übrigen herausheben. Daß aber in einem Park für die wasserliebenden Hamburger der Teich nicht nur Schmuck sein darf, sondern befahren werden muß, ist von den Behörden bei der ersten Berechnung der Möglichkeiten erkannt worden. Er darf deshalb nicht klein sein — man sprach von annähernd dem Umfang der Binnenalster — und er muß von der Alster durch einen Kanal erreichbar sein für Dampfer und Ruderböte. Es liegt nahe, den Wunsch auszusprechen, daß der Weg für die Dampfer von dem für die Ruderböte getrennt sein möge, und daß für die Dampfer vor dem Teich ein besonderer kleiner Hafen angelegt wird. Auch hierfür ist die Gestalt des Geländes günstig, denn das Rechteck ist gerade in der Ecke, die nach der Alster weist, noch durch einen umfangreichen Zipfel vermehrt worden.

Der Künstler wird dem Parkteich nicht die willkürlichen Umrisse geben, wie sie im landschaftlichen Park üblich sind, sondern die festen eines Rechtecks oder Kreuzes. Und er wird das Ufer nicht mit Rasenböschungen und Gebüsch bilden, sondern fest einfassen in Kaimauern. Mit den Spazierwegen unter Bäumen, die den Teich umziehen, würde das ungefähr die Wirkung ergeben, die, von den Häusern abgesehen, die drei innern Seiten der Binnenalster früher auszeichnete. Es ist wohl gesagt worden, daß niemand Vergnügen daran finden würde, auf einem solchen regelmäßigen Becken zu rudern. Der Einwurf wird hinfällig, wenn man daran denkt, daß auf dem regelmäßigen Becken der Binnenalster heute noch gerudert und gesegelt wird, und daß es vor fünfzig Jahren fast ausschließlich diesem Zweck diente. Die Außenalster ist erst seit wenigen





Jahrzehnten der eigentliche Tummelplatz für das Bootsvergnügen geworden. Bei den beträchtlichen Abmessungen des Beckens empfindet man auf der Binnenalster keine Beengung.

Es wäre nun künstlerisch nicht richtig, die Uferformen der Binnenalster am äußersten Ende der Alstergewässer noch einmal zu wiederholen. Auch würden sie in ihrer Einfachheit den Zweck, dort draußen ein letztes starkes Wort zu sprechen, nicht erfüllen.

Die Ufer dieses Parkteiches müßten wie Traum und Märchen wirken und ohne Überladung auf die Verwendung aller Kunstmittel ausgehen, die uns für die Einrahmung eines großen regelmäßigen Teiches zur Verfügung stehen.

Wir haben ein Beispiel, und wohl eins der schönsten in Europa, in Hamburg selbst zur Verfügung. Es ist der wenig beachtete und in seiner ursprünglichen Schönheit leider schon stark mitgenommene Teich der Kleinen Alster. Er war einmal ein Juwel. Ruhige Kaimauern faßten ihn ein, zwei kräftige Brücken schlossen ihn ab, eine Kolonnade, eine große und eine kleine Wassertreppe gaben ihm den höchsten Schmuck. Diese Wassertreppen, namentlich die große in der Ecke, ursprünglich als Anlauf auf den Turm des Rathauses gedacht, der im ältesten Projekt an der Ecke der Fassade stand, gehören heute in ihren Verhältnissen, ihrem Rhythmus und ihrer Lagerung zu den schönsten der Welt. Die kleinere Treppe hat durch das vor nicht langer Zeit erst hinzugefügte Geländer und durch die Überhäufung mit Stühlen und Kübeln verloren. Die noch erkennbare Grundform ist sehr reizvoll. Auch die Wirkung freistehender, ragender Formen wurde nicht verschmäht. Den Abstieg zur großen Treppe fassen zwei rostrierte Säulen ein, die als Kandelaber dienen. Die Binnenalster hatte einst ebenso schöne Treppen. Die mächtigste, die am Jungfernstieg, ist zerstört, die sehr zartgegliederte und gelagerte am Alstertor zum Glück noch vorhanden.

Man wird natürlich nicht dieselben Motive am Parkteich wiederholen wollen. Aber ein Künstler könnte schon in der Anknüpfung an diese alten heimischen Leistungen höchster Schönheit einen Parkteich schaffen, der im Grün der Umgebung mit Kaiufern und Wassertreppen und Kolonnaden so schön gelagert wäre wie die Binnenalster und die Kleine Alster in den Häuserblocks, ehe durch die Umbauten ihre eigenartige Schönheit angegriffen oder zerstört worden ist.

Der Parkteich wird jedoch Ufer ganz anderer Art haben können, denn er

wird, da er das Niveau der Alster haben muß, tief im Gelände liegen, und das ausgehobene Erdreich wird, wenn es nicht sehr weit transportiert werden soll, die Ufer noch einmal wieder erhöhen. Der Künstler würde also die Möglichkeit haben, den Parkteich nicht nur mit einer, sondern mit zwei, vielleicht mit drei Terrassen zu umgeben. Die Begrenzung dieser Terrassen mit Mauern und Brüstungen oder steilen Rasenböschungen, ihre Verbindung durch Treppen, ihre Bepflanzung mit Baumreihen oder die Überdeckung der oberen mit Wandelgängen würde die Möglichkeit zur Schaffung eines Raumbildes geben, das in Europa nicht seinesgleichen hätte. Hier kann die schöpferische Phantasie des Künstlers einsetzen und ohne Zwang und Künstlichkeit aus dem gegebenen Raum und auf Grundlage der Bedürfnisse Gebilde von der allerhöchsten Schönheit schaffen.

Europa hat den großen Teich nirgend mit solchen Kunstformen umgeben. Wenn der Künstler seine Phantasie anregen will, so muß er sich nach Indien wenden. Hier ist seit alter Zeit der Tempelteich als ein dekoratives Kunstwerk und Prunkstück behandelt worden, und alle Mittel der Gliederung und des Schmucks an Kaimauern mit Balustraden, Wassertreppen und rhythmisch verteilten Pavillons haben dort dienen müssen, Traum und Märchen zu gestalten. Es ist bekannt, daß das vielbewunderte Prunkstück der frankobritischen Ausstellung in London 1908 die Nachbildung solcher indischen Phantasien war. Natürlich kann ein solches überladenes Ausstellungsschaustück nicht als Vorbild dienen, denn was wir brauchen, ist Einfachheit, Ruhe und Adel. Aber wir haben das Recht, die Erfahrungen an solchen Sommerbauten auszunutzen.

Andere Anregungsstoffe für die Gestaltung der Plätze am Teich bieten Venedig mit den die Meeresfläche überschneidenden Säulen der Piazzetta und die Teiche der großen amerikanischen Ausstellungen.

Wir haben es hier nur mit der Bezeichnung der Möglichkeiten zu tun. Wie weit sie ausführbar sind, hängt von der künstlerischen Kraft ab, die für die Leitung gewonnen wird, und von den Mitteln, die Hamburg aufwenden will. Selbstverständlich braucht eine große Anlage nicht auf einmal fertiggestellt zu werden. Es ist durchaus möglich, mit einer Reihe von Bauperioden zu rechnen, deren jede etwas in sich Abgeschlossenes schafft.

In solcher künstlerischen Form würde der Parkteich auf die Stadt und die Fremde eine unberechenbare Anziehungskraft ausüben können, denn er wäre nicht nur ein Prunkstück, sondern der Rahmen für ein malerisches und in

seinem Wesen ganz hamburgisches Stück großstädtischen Lebens, des Bootgewimmels auf der großen Wasserfläche und der Zuschauer, die verweilend auf den Ruheplätzen oder umherwandelnd das Bild des Wasserlebens oder den Anblick der Ufer mit ihren Terrassen, Wasser- und Landtreppen und andern architektonischen Gebilden genießen. Mit verhältnismäßig geringen Mitteln läßt sich hier ein räumliches Kunstwerk von berückender Schönheit gestalten. Die unterste Terrasse dürfte natürlich nicht so hoch liegen wie die Kais der Binnenalster. Hier würden Flächen von der Höhe der Landungsstege über dem Wasser die behaglichere Stimmung gewähren. Doch könnten in den Ecken sehr wohl hohe Terrassen unmittelbar aus dem Wasser aufsteigen.

Mit dieser Teichanlage ließe sich das Restaurant zu einer großen räumlichen Einheit verbinden.

Das Restaurant müßte, der herrschenden Westwinde wegen, seinen Garten mit den Sitzplätzen im Freien an der Ostseite haben. Es würde sich also am besten an die Westseite des Teiches anschließen. Dieser Wirtschaftsgarten würde mit dem Teich ein großes einheitliches Raumgebilde abgeben können. Wassertreppen würden auf den Anlegeplatz der Böte führen. Auf dem gegenüberliegenden Ufer würden die Terrassen sich im Halbkreis ausweiten können, in dessen Mitte eine Flucht schöner Treppen zu einem krönenden Gebäude hinaufführte, einem Café oder einer Schwimmhalle.

Durch diese Lage ist auch die der Anfahrt und des Wirtschaftshofes gegeben. Denn die Rückseite des Restaurants muß sich unbehindert auf die große Perspektive des Parks öffnen. Mithin kämen Anfahrt (nebst Halteplatz für die Wagen) und Wirtschaftshof an den Seitenfassaden zu liegen.

Auch für das Restaurant eines großen Parks gibt es noch kaum ein Vorbild. Der Künstler wird guttun, seine Anregungen weniger von den großen schloßartigen Gebäuden, die hie und da in öffentlichen Parks errichtet sind, herzuholen, sondern von den Einrichtungen tüchtiger Wirte, die, ohne auf eine Kunstform auszugehen, das Bedürfnis zugrunde legen. Hier erscheinen mir die künstlerisch ganz unzureichenden Terrassen der Wirtschaft am Halensee in Berlin von Wichtigkeit. In mehreren Stockwerken von breiten, gedeckten Veranden können hier Tausende auch bei schlechtem Wetter im Freien sitzen und Musik hören, und die Tausende sind immer da. Der neue Ausstellungspark in München hat ebenfalls für Tausende von geschützten Sitzplätzen im Freien gesorgt. Hier ist die Lösung der Veranden am Hauptrestaurant auf anderer Grundlage erfolgt.

Kleine Häfen gehörten im 18. Jahrhundert zu den Hauptstücken der Ausstattung in den Parks des schwedischen Adels. In der schönen Publikation Suecia antiqua et hodierna finden sich die köstlichsten Beispiele reichster und einfachster Anlagen. Hier kann der Künstler für die Ausbildung des Dampfschiffhafens vor dem Teich manchen Wink erhalten.

Das Kaffeehaus, das von dem Programm der Konkurrenz vorgeschrieben wird, könnte bei der Ausführung mit dem Hauptrestaurant vereinigt werden. Natürlich bietet sich auch die Möglichkeit, es an eine der Seiten des Teichs und seiner Terrassen anzulehnen, etwa in der Achse dem Restaurant gegenüber als Bekrönung der Terrassen, oder es an anderer Stelle für sich aufzuführen. Nur müßte auch beim Kaffeehaus auf den Windschutz hingearbeitet werden.

Bei den großen Abmessungen des Geländes ist es ebensogut möglich, das Kaffeehaus im Westen an den Teich zu legen und das Restaurant in die Mitte der Perspektive zwischen Teich und Wasserturm zu rücken, etwa an die Stelle, wo das Gelände seinen Knick hat. Dann hätte man vom Restaurant nach Osten hinab den Blick auf Kaffeehaus und Teich, nach Westen auf den Wasserturm.

Die große Mittelachse mit Wasserturm und Teich als unverrückbaren Punkten bildet das Rückgrat der Gesamtanlage. Alle andern Bestandteile, auch das große Restaurant, können mit guten Gründen auch außerhalb dieser Linie liegen. Daß das Restaurant in ihren Verlauf eingefügt wird, entweder oben am Knick des Geländes oder im Anschluß an den Teich, hat architektonisch am meisten für sich, weil die Gesamtperspektive erst durch erhebliche Erdarbeiten am Knick des Geländes zur einheitlichen Anschauung gebracht werden kann. Die letzte Entscheidung dafür kann nur auf dem Gelände selbst, nicht in der Phantasie oder auf dem Papier erfolgen.

Für die Ausbildung der Mittelachse gibt es alte Vorbilder in den großen französischen und deutschen Parks des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts. Aber sie können nur als Anregung dienen, da die Raumverhältnisse überall andere sind, und da unsere Bedürfnisse sich geändert haben. So viel wird sich von vornherein sagen lassen, bei der sehr beträchtlichen Länge dieser Mittelachse genügt die Form der Allee nicht. Es muß für reiche Abwechslung gesorgt werden. Wer diese lange Strecke durchwandert, muß sich durch eine Reihe verschieden gestalteter, von Bäumen eingefaßter Räume bewegen, deren Grundriß quadratisch, rechteckig, kreisrund oder elliptisch sein kann, deren

Bodenfläche bald einfach als Wiesengrund, in der Nähe der Gebäude als Blumengarten oder als Wasseranlage auszubilden ist und durch schmückende Skulptur an Vasen und Statuen sich gliedern läßt. Alle diese Räume müssen zum Verweilen, Ausruhen und Betrachten einladen. Wo der Boden aus Rasen besteht, kann er zu beiden Seiten des dem Durchgangsverkehr überlassenen Mittelwegs dem Spiel freigegeben werden. Wo Treppen den Verkehr zwischen den einzelnen Terrassen vermitteln, sind sie in so weicher Steigung anzulegen, daß sie auch alten Leuten nicht unbequem werden. Unübertreffliche Vorbilder haben wir an den alten Alstertreppen, zum Beispiel denen vorm Alstertor. Es ist auf diese Qualität der Treppen immer wieder hinzuweisen, da in der modernen Baukunst die Treppe mit ungebührlicher Gleichgültigkeit behandelt wird. Die Kunst des Treppenbaus, die das achtzehnte Jahrhundert entwickelt hatte, ist in Norddeutschland im Lauf des neunzehnten Jahrhunderts so gut wie verloren gegangen. Es gibt, soviel mir bekannt, nicht einmal eine neuere Publikation, die die Erfahrungen des achtzehnten Jahrhunderts für den modernen Gebrauch zur Benutzung stellte.

An diesen Mittelzug zwischen Teich und Wasserturm haben sich die von Baumreihen eingefaßten Spielwiesen nach dem Vorbild der Gänseweide anzugliedern. Sie können nicht zahlreich genug sein. Die meisten werden einfach als weite zu jeder Art Rasenspiel zur Verfügung stehende Wiesenflächen zu bilden sein. Hie und da wird für den Wettlauf ein Stadium eingefügt werden müssen, das an Aufbruch und Ziel Plätze für die Zuschauer hat. Wie weit für andere einfache Rasenspiele — Steinstoßen, Diskuswerfen usw. — besondere Anlagen gemacht werden müssen, haben Beratungen mit Sportvereinen zu entscheiden. Daß Spiele, wie Tennis, auszuschließen sind, verstand sich von vornherein von selbst. Die zu den Spielwiesen gehörenden kleinen Gebäude zum Umziehen und zur Aufbewahrung der Garderobe lassen sich auf die mannigfaltigste Weise ausbilden und dem Bild der Wiese künstlerisch einfügen.

Da diese Spielwiesen ebene Flächen sein müssen, ist die Terrassierung des Geländes durch die Notwendigkeit vorgeschrieben. Auf schrägen oder gar abschüssigen oder wellenförmigen Rasenflächen läßt sich nicht spielen. Die Abmessungen und die Gestalt der Spielwiesen werden verschieden sein können. Nur darf die Rasenfläche nicht zu klein werden, da sie sonst leicht zerstört wird. Dagegen werden einige Wiesen von besonderer Größe in der Umrahmung von Bäumen mächtige Wirkung üben, einerlei, ob sie von wimmelndem Leben

übersponnen sind oder sich als ruhige Flächen dehnen. Die Umrahmung kann aus Alleen gebildet aber ebensogut waldartig angelegt werden.

Das Spazierengehen und -fahren wird durch diese Anlagen nicht beeinträchtigt, wohl aber wird der Park dadurch wirklich nutzbar und nutzbringend, weil bewohnbar, gemacht.

Das unnütze Gebüsch, das in unsern Gärten und Parks einen so ungebührlichen Raum einnimmt und als der eigentliche Schädling angesehen werden muß, fällt in diesen Hauptpartien ganz fort. Niemand wird es vermissen. Am wenigsten die Aufsichtsbeamten des Parks. Wir haben es an der Umgestaltung des Berliner Tiergartens erfahren, der vor einem Jahrzehnt durch das wuchernde Gebüsch des Unterholzes entstellt war, und der heute, wo es zum großen Teil entfernt ist, mit seinen schönen, aus dem Rasen aufsteigenden Bäumen Raumbilder gewährt, an deren Möglichkeit früher niemand gedacht hat. Auch die Luft ist viel besser geworden. Man kann jetzt nicht mehr wie früher von dem schlecht gelüfteten Tiergarten sprechen. Er enthält immer noch zuviel Gebüsch. Aber die Sicherheit, bei Tag und bei Nacht, hat doch schon erheblich gewonnen. Da unser Hamburger Park nachts nicht abgeschlossen werden soll, fällt das Moment der Bewachung stark ins Gewicht. Die im landschaftlichen Park bei uns übliche Überwucherung mit Gebüsch macht jede Übersicht unmöglich.

Das ganze Innere unseres Parks müßte von Gebüsch frei bleiben. Wie weit am Rand eine Anlage im landschaftlichen Sinne noch gepflegt werden kann, wie weit der schon ganz ansehnliche Wald auf dem oberen Plateau zu erhalten, zu lichten oder mit Spielwiesen zu durchsetzen sein wird, mag die Praxis entscheiden.

Es muß bei jeder Gelegenheit wieder hervorgehoben werden, daß auf Grund eines wohlerwogenen Gesamtplans die Einzelheiten erst im Lauf der Jahre eingehend durchgebildet werden können. Bisher gibt es noch keine Erfahrung über die Bedürfnisse, die sich bei einer nicht bloß zum Spazierengehen dienenden Parkanlage im einzelnen einstellen werden. Es kommt alles darauf an, daß dafür der Spielraum gelassen wird.

DIE BLUMEN

Neben den Einrichtungen für Sport und Spiel werden besonders die Blumen dem Park dauernde Anziehungskraft verleihen können. Unser Klima gewährt uns die Möglichkeit, vom Februar bis zum November ziemlich ohne Unterbrechung Blumen im Freien hegen zu

können. Unsere heimische Flora ist sehr reich, und darüber hinaus stehen uns die Blumen weiter Landstriche verwandten Klimas aus beiden Hemisphären zur Verfügung.

Im freien landschaftlichen Garten hat die Blume bisher nur eine untergeordnete Rolle gespielt. Aus unsern Hausgärten war sie durch den herrschenden Stil der Anlage fast verschwunden. Die Zahl der Arten, die wir antreffen, ist erschreckend zurückgegangen.

Wenn im neuen Stadtpark die Blume wieder zu ihrem Rechte kommt, wird es der ganzen Bevölkerung als eine neue Offenbarung aufgehen, welch ungeheures Material uns heute zur Verfügung steht und welche künstlerischen Wirkungen sich im Großen und Kleinen damit erreichen lassen.

Die Blumen über den ganzen Park zu zerstreuen, kann weder technisch noch künstlerisch gerechtfertigt werden. Die höchste schmückende Wirkung läßt sich nur durch Zusammenziehung des Stoffes erreichen, also durch die Anlage eigener, von Hecken oder Mauern eingehegter Blumengärten, die des Abends geschlossen werden. Diese Gärten sind eingesprengt in die Spielwiesen über das ganze Gelände zu verteilen.

Was ein Künstler aus der Idee machen kann, vermögen wir kaum zu ahnen, denn soviel mir bekannt, gibt es noch nirgend Blumengärten, die die schmückenden Wirkungen der Blume gründlich und in rein künstlerischem Sinne ausnutzen, selbst in England nicht, wo man sonst am weitesten vorgeschritten ist und mancherlei Anregungen holen kann. Daß auch unser Ohlsdorfer Friedhof einen Ausgangspunkt bilden kann, braucht in Hamburg kaum erwähnt zu werden. Auch alte Vorbilder fehlen. Was die Gärten des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts bieten, ist von unserm Standpunkt durchweg Spielerei. Die kostspieligen und langweiligen Teppichbeete, wie wir sie ja auch noch kennen, wollen wir ganz außer Berechnung lassen. Sie waren ehedem eine Übertragung des Stils der gestickten Gewänder auf die Gartenanlage.

Wir haben seither eine unendlich größere Fülle an neuem Stoff und darüber hinaus durch Züchtung neue Formen und Farben von märchenhafter Schönheit gewonnen. Was ist, um ein Beispiel anzuführen, seit dem neunzehnten Jahrhundert aus dem Rhododendron und aus der pontischen Azalee geworden.

Bei der Anlage dieser Blumengärten wird auszugehen sein von der Erwägung, daß es sich in erster Linie um Blumen handeln muß, die in unserm Klima ausdauern.

Die Möglichkeiten, die sich der gestaltenden Phantasie bieten, lassen sich gar nicht ausdenken. Was wir bisher in deutschen Parks und Gärten gesehen haben, kann nur als ein Präludium gelten. Der sogenannte englische Garten hat bisher der Erfindung nur einen ganz geringen Spielraum gelassen. Ich habe noch nirgend in der Welt einen Blumengarten gesehen, der so schön ist, wie ich ihn mir träumen kann.

Wir verwenden beispielsweise die Rhododendren kaum anders als andere Büsche. Sie werden in Massen, die die Entwicklung der einzelnen Pflanze hindern, nebeneinander gepflanzt, wirken zur Blütezeit mit brutaler Buntheit und den Rest des Jahres gar nicht.

In unserm Park ließe sich ein eigener Rhododendrengarten denken, wo an breiten Wegen die blühenden Büsche einzeln in voller, runder Entwicklung sich ausbreiten können, aber nicht zufällig geordnet, sondern in einem großen farbigen Rhythmus, immer mit festen weißen Massen zwischen Purpur, Rosa, Lila. Ein solcher Garten würde zur Zeit der Blüte märchenhaft wirken. Für die übrige Zeit des Jahres müßten die kräftig entwickelten grünen Büsche den Gegensatz zu einem andern Rhythmus farbiger Flecke bilden, etwa des Phlox im Sommer oder der Winteraster, die es jetzt in vielen Farben gibt, im Herbst. Für einen andern Garten könnte die pontische Azalee die Grundlage bilden, deren zarte Farbentöne zu dekorativen Wirkungen großen Stils noch nie ausgenutzt worden sind. In andern Gärten könnten die Zwiebelblumen, die Iris, die Chrysanthemum oder die bei uns eigentlich fast noch unbekannten Frühblüher, soweit unser Klima sie zuläßt, den Ausgangspunkt bilden. Daß die Einrahmung des großen Teichs mit Terrassen und ebenen Flächen unausdenkbare Möglichkeiten der Verwendung großer Massen blühender Büsche und Stauden gegen graues Mauerwerk bieten könnte, versteht sich von selbst.

Wasserflächen in niedrigen, steingefaßten Becken, als ruhige Spiegel oder bedeckt mit farbigen Nymphäen, ragende, raumgliedernde Silhouetten der Eibe und des Wacholders, Sitzplätze, graue Steinvasen und Skulpturen in rhythmischer Anordnung gehören notwendig zur Ausstattung dieser Gärten.

Ich habe schon oft darauf hingewiesen, wie viel für die Erkenntnis und die schmückende Verwendung der heimischen Flora noch zu geschehen hat.

Was in Urzeiten bei den deutschen Stämmen an eigener Gartenlust bestanden haben mag, ist durch die Gartenkunst und Gartenflora der Römer, die durch die Mönche und vor allem durch die Verordnungen Karls des Großen





eingeführt wurde, zugrunde gegangen. Karl der Große herrscht heute noch in unsern Bauerngärten. Wir danken ihm die Einführung aller italienischen Blumen, die bei uns wachsen wollen. Auch die weiteren Ereignisse, die auf die Zusammensetzung unserer Gartenflora Einfluß hatten, die Kreuzzüge und das Zeitalter der Entdeckungen, das vom 15. Jahrhundert bis auf unsere Tage dauert, haben unsere Augen wiederum auf die Fremde gerichtet.

Von jetzt ab sind die wichtigsten Entdeckungen in der Heimat zu machen. Was die Birke, was der Wacholder, was der Vogelbeerbaum im dekorativen Zusammenhang des regelmäßigen Gartens leisten können, haben wir noch nicht erprobt. Wer hat ein steingefaßtes Wasserbecken im Rund oder Quadrat gesehen, in deren hochliegender grauer Fläche sich eine Umfassung von Birken spiegelt, weiß und purpurn im März, weiß und grün im Mai, weiß und golden im November? Oder an derselben Stelle Vogelbeerbäume, rot, silber und dunkelgrün in dem grauen Wasserspiegel? Und wird der Teich mit grauen Terrassen umgeben, wie würde eine Birkenallee, wie eine Allee von rotbeerigen Vogelbeerbäumen über dem grauen Stein am Wasser wirken? All dergleichen ist noch nirgend ausprobiert worden. Nebenbei, ist es nicht eine Vernachlässigung sondergleichen, daß die Vogelbeere, der üppigste und regelmäßigst tragende Fruchtbaum unseres Landes, noch nicht auf Wohlgeschmack gezüchtet worden ist? Diese Tatsache allein läßt uns ermessen, was wir im eigenen Lande vernachlässigt haben.

Im Park müßten wir einen Garten anlegen, mit den schmückenden Eigenschaften unserer heimischen Flora die Grundlage eines köstlichen Gesamtkunstwerks. Was sich dabei ergeben wird, kann selbst ein Künstler noch nicht träumen.

Auch hier könnten wir an vorhandene Leistungen anknüpfen: wer hätte sich noch nicht an dem Birkicht und den Knicks des Ohlsdorfer Friedhofs erfreut?

FREILUFTMUSEUM

In Stockholm hat man den großen Volkspark, Skansen, der für alle denkbaren Zwecke Raum bietet, als ein Freiluftmuseum ausgebildet. Der Park soll dem Schweden ein Bild der Flora und Fauna seines Vaterlandes, der alten volkstümlichen Bauweise, der Volkstrachten und sogar des Volkslebens mit seinen Sitten und Spielen geben.

Daß wir derartige Ideen für den Hamburger Stadtpark nicht übernehmen können, braucht nicht erörtert zu werden.

Etwas anderes ist es jedoch mit der Ausstattung des Parks. Zur Gliederung und Belebung des Raumes gehören Skulpturen hinein. In den Parks des achtzehnten Jahrhunderts hat man sich meist mit Statuen von wesentlich dekorativem Werte begnügt. Daß ein anspruchsvolles Auge wie das Friedrichs des Großen für Sanssouci Skulptur verlangte, deren Originale heut einen Schmuck des Kaiser Friedrich-Museums in Berlin bilden, ist eine Ausnahme.

Für den Hamburger Park wollen wir dieselben Anforderungen erheben in bezug auf alle dekorativ aufzustellenden Skulpturen. Aber wir sind berechtigt, einen Schritt weiter zu gehen.

Skulpturen haben sich, als geschlossene Sammlung im Museum aufgestellt, noch weniger genießbar erwiesen als die Bilder in der bisherigen speicherartigen Anordnung an den Museumswänden. Daß dagegen Bildsäulen bei guter Aufstellung im Freien eine viel tiefere Wirkung ausüben, beweist die Erfahrung. Hier könnte eingesetzt werden, um einzelne Teile des Parks als eine Art Freiluftmuseum auszubilden.

Es bedürfte dazu keiner großen Mittel. Mit einer mäßigen Summe im Jahresbudget könnte in wenigen Jahrzehnten eine sehr beachtliche Sammlung angelegt werden. Kommt ein Parkverein zustande, so könnte er die Mittel, die er aufbringt, demselben Zweck zuwenden.

Aber die Leitung müßte einheitlich sein und in der Hand einer vom Staat eingesetzten Kommission liegen. Das Ziel müßte durchaus dasselbe sein, das sich ein vornehmes Museum steckt: möglichst viele Werke der ganz hervorragenden Meister zu vereinigen. Und zwar müßten die Bildsäulen für den Ort, an dem sie stehen sollen, in Umriß und Abmessung geschaffen werden. Hamburg könnte auf diesem Gebiet in wenigen Jahren den ersten Platz in Deutschland einnehmen, denn fast überall wird die Skulptur gegen die Malerei vernachlässigt. Es versteht sich ganz von selbst, daß gelegentlich Werke der führenden ausländischen Meister eingefügt werden müßten.

An Plätzen würde es im Park nicht fehlen.

In englischen und amerikanischen Städten hat man vielfach Museumsgebäude in die Parks gelegt oder mit ihnen verbunden. Auch Hamburg wird solche Fragen zu erwägen haben. Aber für den Anfang sind sie nicht dringlich.

Wichtiger dagegen ist die Ausstellungsfrage.

Wir können gegenwärtig keinerlei größere Ausstellung in Hamburg machen, ohne ein neues Gebäude dafür errichten zu müssen. Ungeheure Summen sind im Lauf der Jahrzehnte für Provisorien vergeudet worden.

Im Zentrum der Stadt wird schwerlich ein Platz für ein großes Ausstellungsgebäude zu finden sein. Auch vom Park wird man so viel Gelände nicht opfern wollen, wie ein Ausstellungsgebäude fordert.

Doch dürfte es sich empfehlen, die Frage zu erwägen, ob nicht am Rand des Parks das ständige Ausstellungsgebäude, das jetzt zur Ausstattung jeder Großstadt gehört, zu errichten wäre. Ob der Staat, ob eine Gesellschaft es baut, bleibe dahingestellt.

Der Besuch des Parks würde der Ausstellung zugute kommen, die Zugkraft der Ausstellung dem Besuch des Parks, und die Entfernung spielt heut in einer Großstadt keine ausschlaggebende Rolle.

DIE AUSFÜHRUNG

Was ich darzulegen versucht habe, ist kein Programm, das der Arbeit des Künstlers vorgreifen soll, sondern eine Übersicht der mir wichtig erscheinenden praktischen und künstlerischen Probleme und ein Hinweis auf den Stand und das Ziel der künstlerischen Entwicklung, in der wir stehen.

Wir haben in diesem Augenblick von unserer Regierung zu erhoffen, daß sie zu der grundlegenden Frage Stellung nimmt, ob eine naturalistische Anlage im sogenannten englischen Stil oder ob ein künstlerisches Gesamtwerk, das aufs strengste aus dem praktischen Bedürfnis entwickelt werden muß, entstehen soll.

Um diese Frage zu entscheiden, bedarf es eines vorurteilslosen Studiums der zu unsern Tagen in Nordeuropa bisher angestellten Versuche, das Problem des öffentlichen Parks zu lösen. Diese Vorarbeit ist, soviel mir bekannt, noch nirgend geleistet. Was ich an allgemeinen Veröffentlichungen über moderne Parkanlagen kennen gelernt habe, genügt nicht.

Wohl ist es wünschenswert, daß der Park jetzt möglichst rasch in Angriff genommen und in absehbarer Zeit dem Publikum zugänglich gemacht wird. Aber es darf nichts geschehen, ehe die Grundfragen entschieden sind. Eine Überstürzung in diesem Stadium würde sich rächen bis in ferne Zukunft.

Wir dürfen auch nicht erwarten, daß der Park mit einem Schlage fertiggestellt werden kann bis in alle Einzelheiten. Ist die Entscheidung über den

Gesamtplan getroffen, der dem Gelände, wie es daliegt, soweit es irgend geht angepaßt werden muß, so werden die Erdarbeiten und die unumgänglichsten Mauerwerke an Treppen und Terrassen sofort auszuführen sein. Ein großer Teil des Gebiets kann dann als flache Spielwiese ausgelegt und nach und nach ausgestaltet werden. In dieser Form wäre das Gelände sofort brauchbar und in seiner Großräumigkeit auch von großer künstlerischer Wirkung.

Fällt die Entscheidung für den »englischen Park«, so spielt die Wahl des Ausführenden keine große Rolle, da die eigentlich künstlerischen Probleme ausscheiden.

Aber ich hoffe, daß ein gnädiges Geschick Hamburg behüten wird, vor dieser großen Aufgabe zu versagen. Wir wissen alle, und mancher fühlt es als nagenden Kummer, daß wir im letzten Menschenalter große Gelegenheiten verpaßt, große Aufgaben in schwache Hände gelegt haben, weil wir bei den besten Absichten aus Unkenntnis der Probleme fehlgegangen sind. Auch auf diesem Gebiet schützt Unkenntnis nicht vor Strafe, und jede Sünde wird gerächt bis ins zehnte Glied und darüber hinaus, wenn nicht Buße getan wird.

Der praktisch und künstlerisch — beides ist eins! — seine Zwecke erfüllende Park kann nur von einer großen künstlerischen Persönlichkeit hingestellt werden. Alle Qualität, die die Dinge haben, stammt aus der Qualität des Menschen, der sie schafft. Qualität kann aber nicht durch Nachmachen und Nachahmen, nicht durch Kopieren und Entlehnen entstehen.

Der Mann, der den Hamburger Park schafft, muß ein praktisch und künstlerisch mit schöpferischen Gaben ausgerüsteter Mensch sein. Um ihn zu finden, haben wir uns umzutun unter den deutschen Malern, Bildhauern und Architekten. Und wir müssen ihm, wenn wir ihn haben, die größtmögliche Freiheit lassen und müssen von vornherein wünschen, daß er in der Ausbildung des Hamburger Parks seine Lebensaufgabe sieht. Er darf nichts anderes mehr daneben zu tun haben. Was er an Aufgaben vorfindet, füllt mehr als ein Menschenleben vollkommen aus. Für alle praktischen Fragen des Gartenbaus müßte ihm ein erfahrener Fachmann mit Rat und Tat zur Seite stehen.

Hat uns die Erfahrung mit dem Ohlsdorfer Friedhof nicht bewiesen, was eine hervorragende Kraft zustande bringt, wenn sie sich auf den einen Punkt einstellen kann? Selbst wer vor Einzelheiten dort Vorbehalte macht, wird vor der Gesamtleistung mit dem Hut in der Hand stehen.

DIE WIRKUNG DES PARKS

Ein Hamburger Park, der wirklich und täglich — auch im Winter, soweit die Zeit es gestattet — benutzt wird, den alle Schichten der Bevölkerung von Herzen lieben gelernt haben, den sie als eins der köstlichsten Besitztümer jedes einzelnen und den Stolz der Stadt betrachten, wird uns helfen, ein neues Geschlecht zu erziehen, das in allen Gesellschaftsschichten freudig am Ausbau des großen Kunstwerks mitarbeitet.

Im Mittelalter gab es für die Betätigung des einzelnen außer den milden Werken, die auch uns noch geblieben sind, Kirche, Rathaus und Gildenhaus. Hier konnte nicht nur die Stadt, die Gemeinde, Bruderschaft oder die Gilde als solche durch die Stiftung von Kunstwerken ihrem Selbstbewußtsein, ihrer Frömmigkeit, ihrem Dank- oder etwa gar ihrem Reuegefühl Ausdruck geben. Überall blieb Platz für den einzelnen, den es drängte, zu danken oder zu widmen. Auch in Hamburg waren noch vor einem Jahrhundert alle Kirchen voll mittelalterlicher Altäre und voll Epitaphien des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts.

Unserer Zeit haben solche Möglichkeiten nicht zu Gebote gestanden. Es ist sicher der gute Wille nicht seltener geworden. Die Summen allein, die jeder einzelne an Vereinsbeiträgen aufbringen muß, übersteigen alle Vorstellung. Aber wir haben in der Regel wenig Freude daran. Wenn der größte Teil der Vereine mit einem Schlage aufhörte, würde das eher als Wohltat empfunden werden.

Die Ausgestaltung und Ausstattung des Parkes könnte jedoch einen Anlaß geben, die ganze Bevölkerung in der Opferwilligkeit für einen großen, in sichtbare Erscheinung tretenden Zweck zu einigen.

Ein Parkverein, organisiert etwa nach dem Vorbilde der Schillingssammlungen, die die Millionen für den Bau des Nikolaiturms aufgebracht haben, würde seine Mitglieder in allen Schichten der Bevölkerung suchen müssen. Die Summen, die er aufbrächte, müßten für die künstlerische Ausstattung des Parks dem Staat zur Verfügung gestellt werden. Vor allem könnten diese Mittel dazu dienen, aus dem Park ein Freiluftmuseum höchsten Ranges zu machen, indem um den Teich, in den Blumengärten, am Rand der Spielwiesen und in der Umgebung der Bauwerke Skulpturen von unsern bedeutendsten Meistern aufgestellt würden.

ALSTERPARK

Bisher ist der geplante Park nur mit dem Namen Stadtpark bezeichnet worden. Aber wir sollten uns doch fragen, ob nicht eine bessere Benennung zu finden wäre. Denn Stadt-

parks gibt es jetzt so viele, daß dem Namen eine individualisierende oder suggestive Kraft nicht mehr innewohnt. Und diese Wirkung ist keineswegs gleichgültig.

Ich möchte den Namen Alsterpark empfehlen. Einen Alsterpark kann es nur in Hamburg geben, und die ganze Welt weiß, daß der Alsterfluß und das Alsterbecken zu dem Köstlichsten gehört, was die deutsche Landschaft aufweisen kann. Dieser Name würde nicht nur von der Nachbarschaft entlehnt sein, denn durch den großen Teich und seine Kanalverbindung gehört der Park in der Tat der Alsterlandschaft an. Wir dürfen uns auch daran erinnern, daß vor Jahren einmal der Plan bestanden hat, einen Park anzulegen auf dem Wiesengelände gegenüber der Krugkoppelbrücke zwischen Uhlenhorst und Winterhude. Bürgermeister Versmann hat mir einmal mit tiefem Kummer erzählt, daß er für diesen Plan geworben und keine Freunde gefunden habe. Der Name Alsterpark ist damals noch nicht genannt worden. Ich bin überzeugt, er hätte sich von selber eingestellt.

Wir würden mit dem Namen jedoch noch mehr gewinnen als eine volkstümliche und anheimelnde Bezeichnung. Er würde uns dazu dienen, alle Grünanlagen, die vor St. Georg, vor Borgfelde, vor der Uhlenhorst, vor Harvestehude und Pöseldorf die Alsterufer umgeben, ja die ganzen Alstergewässer mit dem Park zusammenzuziehen zu einem großen Ganzen. Unser Alsterpark würde dann schon bei der Lombardsbrücke beginnen, und wir hätten das Recht, alle diese Anlagen auf den Park zu beziehen und als eine Vorbereitung dazu auszubilden. Und da, wie verlautet, bei der Regulierung des Flußlaufs der Alster auf eine künstlerische Stadtanlage dieses köstlichen Geländes Rücksicht genommen werden soll, so würden auch diese Alsterufer mit unter den Begriff des einen großen Alsterparks fallen, und man würde nach Kräften für die Verbindung der einzelnen Partien sorgen.

Auch den kleinen Wald des Borsteler Jägers, der jetzt als Vermächtnis von Alfred Beit der Stadt gehört, würde es sich lohnen, durch eine eigene Straßenverbindung in den Komplex einzubeziehen. Dieses Gehölz liegt ja immer noch auf dem hohen Alsterufer, jenseit des Tals, dem Stadtpark gegenüber.

In Amerika besteht die Gewohnheit, die einzelnen Parks einer Stadt untereinander durch schöne große breite Alleen zu verbinden, um den Wagen und den Kraftfahrzeugen sowie den Radlern und Reitern eine weite Fahrstrecke zur Verfügung zu stellen. In Chicago, das von einer ganzen Zahl von Parks umsäumt ist,

wird jetzt ein neuer Park durch Zuschüttung am Seeufer gewonnen, wesentlich in der Absicht, eine Rundfahrt durch alle Parks zu ermöglichen. Dieser Park wird der größte und schönste von allen und soll als Mittelpunkt die neuen Museen der Stadt enthalten, Prachtbauten aus Marmor. Von den Abmessungen des Parks geben die des Museums eine Vorstellung: der zuerst geplante Flügel wird tausend Meter lang, also fast dreimal so lang wie das Schloß von Versailles. Und vier solcher Flügel werden erforderlich, um das Gebäude zu vollenden. Es tut uns nötig, uns an solche Unternehmungen zu erinnern, nicht um sie nachzuahmen, sondern um uns von aller Kleinlichkeit fern zu halten.

Einer der Konkurrenzpläne für den Hamburger Park hatte die Verbindung mit den übrigen Grünplätzen durch gute Parkstraßen nach amerikanischem Vorbilde schon vorgesehen.

SCHLUSSWORT

Wir stehen vor einer großen Aufgabe, einer der größten und folgenreichsten, die Hamburg gehabt hat und haben wird.

Das Wachstum der modernen deutschen Großstädte, das nach der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts einzusetzen begann, war unserm Volk als eine Überraschung gekommen. Aus Mittelstädten wurden Großstädte, ehe sie sichs versahen. Hätte die Stadtverwaltung, die mit den materiellen Mitteln und Zwecken im Kampf lag, auch sofort die künstlerischen und kulturellen Aufgaben zu erkennen und zu bewältigen vermocht, wärs ein Wunder gewesen.

Niederlagen erst öffneten die Augen. Seit den achtziger Jahren haben wir dann begonnen, uns mit dem künstlerischen und kulturellen Problem der Stadt zu beschäftigen. Den Anstoß gab Camillo Sittes Buch über den Städtebau. Es war kein Zufall, daß es ein Wiener war, dem über die Ohnmacht der neuen Städtebauer zuerst ein Licht aufging. Er hatte den Fehlschlag der neuen Ringstraßen täglich vor Augen als Gegensatz zu der gewachsenen Stadtanlage des alten Wien.

In den zwanzig Jahren, die seit dem Erscheinen dieses Buchs verflossen sind, haben wir dazu gelernt, und können heute, wenn eine große Aufgabe zur Selbstbesinnung, zur Rückschau und Umschau auffordert, auf die Summe unserer Erkenntnis hinweisen:

Der Leib des Wesens, das in der Stadt wohnt, der sinnlichen Anschauung unfaßbar, aber doch ebensogut eine Einheit wie der Körper des Tiers oder der

Pflanze, enthält das oberste Bildungsprinzip des steinernen Stadtkörpers. Sein politischer und gesellschaftlicher Aufbau, alle Organe des Denkens und Empfindens, des Nahrungserwerbs und Verbrauchs, des Lebensgenusses und der Verteidigung gegen äußere und innere Feinde drücken sich im Stadtgebilde aus.

Und nicht nur der Zustand der Gegenwart, jeder Wechsel der Wirtschaftsform, des religiösen Bekenntnisses und der politischen Gliederung prägt sich ab und läßt seine Spuren auf Jahrhunderte, hie und da auf Jahrtausende, in der sichtbaren Erscheinung. Das Stadtbild enthält die versteinerte Geschichte des Organismus, der darin lebt, oft bis auf seine erste Keimzeit zurück.

Zu der körperbildenden Kraft der gesellschaftlichen Organisation und des innern und äußern Schicksals der Einwohnerschaft tritt sodann der sichtbare Ausdruck ihrer geistigen und seelischen Beschaffenheit. Der Grad ihrer wirtschaftlichen, politischen und kulturellen Intelligenz, ihrer künstlerischen Bedürfnisse, ihrer Vorsorglichkeit oder ihres Leichtsinns, ihrer Bedürfnislosigkeit oder ihrer Ansprüche, ihres Selbstbewußtseins, das zwischen Selbstvergessenheit und Größenwahn schwanken kann, ihrer Sparsamkeit oder ihrer Verschwendungssucht, ihrer Gewissenhaftigkeit oder ihrer Gleichgültigkeit, alle Regungen der Stadtseele lassen sich bis in die letzten und geheimsten Schwingungen ablesen von dem steinernen Antlitz der Stadt. Diese Züge reden die lautere Wahrheit. Sie können nichts verbergen, nichts beschönigen, nichts verleugnen, nichts erheucheln, und sie werden wohl einmal auf Jahrhunderte entstellt durch die Schwäche eines Tages, einer Stunde, eines Augenblicks.







Aus Ramberg's Radierungen

ÜBER ILLUSTRATIONEN ZUM REINECKE FUCHS

Die Tierfabel gehört zu den ältesten Besitztümern unseres Volkes und zieht uns heute noch immer an. Als Kinder lauschen wir ihr wie einem spannenden Märchen und als Erwachsene freuen wir uns der kernigen Sprache unserer Altvordern oder gehen mit Behagen der feinen Satire und der naiven Schönheit der alten Dichtung nach. So hat auch die Illustration sich von jeher damit beschäftigt. Es scheint mir nicht uninteressant zu sein, sich einmal vergleichend zu vergegenwärtigen, wie die verschiedenen Zeiten das Hauptwerk der Tierfabel, den alten Reinecke Fuchs, bildlich dargestellt haben. Man kann dabei mehr gewinnen als einen Überblick über den Fortschritt oder den Verfall der Technik und über die Wandlungen auf dem Gebiete der Buchillustration überhaupt. Die Vergleichung ist deshalb so interessant, weil sie Illustrationen zu Geschichten betrifft, in denen die Tiere wie Menschen reden und handeln.

Jakob Grimm sagt über das Wesen der Tierfabel: »Die Tierfabel hat zwei wesentliche Merkmale. Einmal, sie muß die Tiere darstellen, als seien sie be-

gabt mit menschlicher Vernunft und in alle Gewohnheiten und Zustände unseres Lebens eingeweiht, so daß ihre Aufführung gar nichts Befremdliches hat. Dann aber müssen daneben die Eigenheiten der besonderen tierischen Natur ins Spiel gebracht und geltend gemacht werden. Dieser Vereinbarung zweier in Wirklichkeit widerstreitender Elemente kann die Tierfabel nicht entraten. Wer Geschichten ersinnen wollte, in denen die Tiere sich bloß wie Menschen gebärdeten, nur zufällig mit Tiernamen und Gestalt begabt wären, hätte den Geist der Fabel ebenso verfehlt, wie wer darin Tiere getreu nach der Natur aufzufassen suchte, ohne menschliches Geschick und ohne den Menschen abgesehene Handlung. Fehlte den Tieren der Fabel der menschliche Beigeschmack, so würden sie albern, fehlte ihnen der tierische, langweilig sein. Einleuchtend finden wir diese Erfordernisse bewährt, wenn sich die Kunst der Tierfabel bemächtigen will. Der Künstler muß es verstehen, den Tieren ihr Eigentümliches zu lassen und sie zugleich in die Menschenähnlichkeit zu erheben: er muß, den tierischen Leib beibehaltend, ihnen dazu noch Gebärde, Stellung, leidenschaftlichen Ausdruck des Menschen zu verleihen wissen.«

Es ist also die Aufgabe des Zeichners wie des Dichters der Tierfabel, das Tierische und das Menschliche miteinander zu verbinden. Beide Seiten sollen zu Worte kommen. Die Art aber, wie der Künstler das macht, wirft nicht nur ein Licht auf seine persönliche Geschicklichkeit, auf seinen Geschmack und sein Talent, sondern auch auf die Anschauungen und den Geschmack seiner Zeit.

Die mir vorliegenden Illustrationen zum Reinecke Fuchs, deren Verzeichnis übrigens auf Vollständigkeit keinen Anspruch macht, stammen aus einem Zeitraum von etwa vier Jahrhunderten. Dem sechzehnten Jahrhundert angehörige Darstellungen bilden die älteste Gruppe. Dann folgt ein Werk des achtzehnten Jahrhunderts, dessen Abbildungen jedoch zum größten Teile dem siebzehnten angehören, und darauf zwei Bearbeitungen aus der ersten Hälfte des neunzehnten. Den Schluß bildet eine moderne Jugendausgabe als ein Beispiel aus jüngster Zeit. Das siebzehnte Jahrhundert hat sonst nicht viel Eigenes auf diesem Gebiete hervorgebracht; es zehrt meist vom Erbe des sechzehnten. Entweder sind die alten Holzstöcke, so abgenutzt sie waren, wieder verwendet — so in zwei Rostocker Ausgaben von 1650 und 1662 — oder sie sind in unvollkommener Weise kopiert — »Hamborch« 1604 und 1660.

Die älteste Gruppe ist am besten in den Holzschnitten eines unbekannten Künstlers zu der schönen plattdeutschen Oktavausgabe der hiesigen Stadtbibliothek von 1550 vertreten: »Van Reyneken Vosse dem Olden, syner mennichvoldigen lyst und behendicheyt, eyne schone unnd nütte Fabel, vull wyßheit und guter Exempel«, erschienen »In der lavelyken Stadt Franckfurt am Mein, by Cyriaco Jacobo, Nha der gebordt Christi unses Heren Dusent Vyffhundert und vöfftigk, den twintigesten Martij«. Die trefflich gearbeiteten Schnitte sind jedoch offenbar nur Kopien im Gegensinne — was hier rechts steht, ist dort links — nach einer anders herum gezeichneten älteren Vorlage. Denn hier schwingt der Fuhrmann, dem Reinecke die Fische stiehlt, die Peitsche mit der Linken, Frau Jütte schlägt den gefangenen Kater linkshändig, Grimbart der Dachs segnet seinen Ohm Reinecke mit der Linken usw. Der unbekannte Schöpfer dieser Blätter hat sie sicherlich so entworfen, daß mit der Rechten die Peitsche geschwungen, geschlagen und gesegnet wurde. Das Urbild wird in einer Ausgabe aus dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts zu suchen sein. Auf dem zum Schmucke des Titelblattes verwendeten Bilde, Reinecke und Hahn Henning, ist auf dem von Reinecke dem Hahn vorgezeigten Briefe (mit Hilfe des Spiegels) die Jahreszahl 1510 zu entdecken. Jedenfalls sind Auffassung und Zeichnung der Schnitte so großzügig und kräftig, das Ganze bildet ein so gutes Beispiel früher Buchkunst, daß man sich auf die Glanzzeit der deutschen Holzschnittillustration um die Wende des fünfzehnten Jahrhunderts hingewiesen fühlt.

Wie hat nun der Künstler das Menschliche und das Tierische in seinen Abbildungen zum Ausdruck gebracht?

Es fällt zunächst auf, daß das Königspaar, Löwe und Löwin, in besonderer Weise durch die Art der Darstellung hervorgehoben ist. Während die übrigen Tiere, Reinecke selbst nicht ausgenommen, wenn auch nicht gerade sehr naturgetreu, so doch im allgemeinen der Tiergestalt entsprechend wiedergegeben sind — sogar ihre Stellung ist, wo der Vorgang es nicht anders erfordert, die natürliche auf den vier Beinen —, sind König und Königin nicht nur durch die Attribute der königlichen Würde, Thron, Krone und Szepter, ausgezeichnet, sondern auch durch aufrechtsitzende Haltung und eigentümlich prächtige, ich möchte sagen, geschnörkelte Formen. Es ist mit einem Worte der heraldische Wappenlöwe, der hier Hof hält, zu Gericht sitzt, Boten abfertigt oder sonst seines königlichen Amtes waltet (Abb. 1).

Es mag sein, daß dem Künstler, als er diese Art der Darstellung für das Königspaar wählte, das Vorbild eines natürlichen Löwen nicht zur Verfügung gestanden hat; auch andere Tiere, z. B. Wolf und Dachs, sind nicht gerade ähnlich ausgefallen. Aber auf Ähnlichkeit, auf peinliche Naturtreue legten die alten Illustratoren in richtigem Gefühl für das Wesen der Tierfabel verhältnismäßig wenig Gewicht. Naturtreue bei der Darstellung von menschlich redenden und handelnden Tieren führt zur Karikatur. Die Tiere der Fabel dagegen wollen und sollen nicht als Karikaturen wirken, namentlich sollten sie das nicht in den Augen der damaligen Zeit. Man werfe nur einmal einen Blick in die umfangreichen Glossen, mit denen damals der Reinecke Fuchs ausgestattet wurde, so sieht man, wie ernst unsere Väter ihn nahmen, und daß sie alles mögliche andere eher darin fanden als die komische Seite, die unserem Verständnisse näher liegt. Daß diese komische Seite im Laufe der Zeiten bei der Auffassung mehr in den Vordergrund getreten ist, zeigen die Illustrationen aus späteren Jahrhunderten.

Mir scheint, daß unser Künstler durch die Wahl der heraldischen Form für das vornehmste der auftretenden Tiere und einer mehr naturalistischen für die übrigen menschliche und tierische Eigenart zugleich hat zum Ausdruck bringen wollen. Der Leser von damals war ja mit den heraldischen Formen viel vertrauter, als wir es sind. Wappen und Wappenkunde spielten eine der wichtigsten Rollen im Leben der damaligen Zeit, und der Wappenlöwe kam den Leuten des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts auf Schritt und Tritt vor die Augen. Er versinnbildlichte ihnen Adel, Stolz, Mut und Kraft. Wie nahe mußte es da liegen, den König der Tiere gerade in dieser Gestalt auftreten zu lassen. Auf die einfachste Weise wurde so der dem Menschlichen entnommene Begriff der königlichen Würde mit der Tiergestalt vereinigt. Der Gegensatz zu der mehr natürlichen Darstellung der übrigen Tiere steigerte zugleich den Eindruck der Vornehmheit und Pracht, durch die das Königspaar ausgezeichnet wurde.

Selten ist die Verwendung von Kleidung zur Hervorhebung des menschlichen Elementes. Sie kommt, von der Krone des Königspaares abgesehen, nur noch in zwei oder drei Anwendungen vor, diese aber zeigen, daß der Künstler die Kleidung aus andern Gründen als zur Darstellung des Menschlichen angebracht hat. So ist Reinecke mit der Mönchskutte bekleidet, wie er »alse eyn Klüsener« Henning den Hahn durch betrügerische Vorspiegelungen verlockt, mit seinem Volke die schützenden Klostermauern zu verlassen, um draußen dem

schlauen Hühnerdiebe den Fang leicht zu machen. Diese Verkleidung wird durch die Erzählung selbst bedingt und kehrt fast auf allen Abbildungen dieser Szene wieder. Die Darstellung des Schalks im Mönchsgewande war zudem wegen ihres satirischen Inhalts damals besonders beliebt und so bedeutungsvoll, daß dieser Schnitt nicht nur im Texte abgedruckt, sondern auch zur Verzierung des Titelblattes unserer alten Ausgabe benutzt ist. Auf andern Bildern trägt Reinecke ein kurzes Mäntelchen, um ihn als Pilger zum heiligen Lande



Abb. 1

»ISEGRYM DE WULFF BEGUNDE DE KLAGE«

zu kennzeichnen, als der er sich vor dem Könige aufgespielt hatte. Endlich ist das Volk der Hühner mit Kopftüchern angetan, als der König »Vigilie singen« läßt zu Ehren der von Reinecke gemordeten

Krassevot, Hane Henniges dochter, de beste,
De vele Eyer stedes lede in de neste,
De wol mit eren vöten konde schraven.

Auch diese Tracht dient lediglich der Verdeutlichung der Darstellung, sie be-

absichtigt nicht, den Hühnern menschliche Züge zu verleihen. Das verhüllte Haupt ist das Trauerzeichen der Angehörigen beim Begräbnis; noch heute tragen in der Lüneburger Heide die Bauerfrauen bei der Beerdigungsfeier schwarze Tücher um den Kopf.

Andere Züge lassen die Verbindung des Menschlichen mit dem Tierischen gut hervortreten. Die Sitte der damaligen Zeit forderte von der vornehmen Frau, die Hände, wenn sie sich öffentlich zeigte, sittsam unter der Brust gekreuzt zu halten. So trägt auch Nobels Gemahlin die Vorderpranken stets übereinander gelegt. Dabei lassen die Wehr der Krallen und der grimmige Ausdruck des Gesichts, erhöht durch die stark hervorgehobenen Spürhaare, keinen Zweifel an der natürlichen Furchtbarkeit der königlichen Katze. Andrerseits ist es wieder ein menschlicher Zug, wie sie sich, da »Isegrym de wulff begunde de klage«, vom trocknen Tone des ordentlichen Gerichtsverfahrens offenbar gelangweilt, zur Seite wendet. Wie gut gelungen ist ferner bei aller Einfachheit der Zeichnung der Ausdruck des Redens und des Zuhörens der doch ganz naturalistisch dargestellten Tiere vor dem Königspaare! Naturalistisch und doch nicht naturgetreu. Der Dachs im Vordergrunde z. B. ist keineswegs ähnlich ausgefallen, man kann sogar zweifeln, ob man es wirklich mit Grimbart dem Grevink oder etwa mit Brun dem Bären zu tun hat; gewiß ist der scheue Einsiedler unserm Künstler nie in Person vor Augen gekommen. Aber liegt nicht in der gedrungenen Gestalt mit dem kurzen Halse, dem breiten Gesicht und den kleinen Ohren eine Erinnerung an den menschlichen Typ des einfachen, ehrlichen Mannes, der an Adel der Erscheinung hinter anderen zurücksteht, dem aber Klugheit und Zähigkeit eigen sind, und der deshalb, wie Grimbart in der Fabel, mehr ausrichtet als der Vornehmere und Stärkere?

Auch menschliche Empfindungen werden ausgedrückt, stets ohne karikierenden Beigeschmack: die Leichtgläubigkeit Hennings, als der schlaue Klüsener ihn durch sein härenes Gewand, den Rosenkranz und des Königs Brief und Siegel täuscht, der Schmerz in den Augen des Hühnervolkes, als sie die gemordete Krassevot vor den König bringen, die Neugier, als König und Königin Reinecke von Emmerichs Schatz fabeln hören und ihn, damit die andern nichts hören, allein beiseite nehmen. Wundervoll ist der unterwürfig-ängstliche Ausdruck des Fuchses, wie er, das Pilgermäntelchen um die Schultern, zum zweiten Male bei Hofe erscheint und, äußerlich ein demütiger Untertan, innerlich voller Schuldbewußtsein und Angst, vor dem Könige »syck thor erden dale kneede«. In seinem furcht-

samen, auf den König gerichteten Blick und selbst im ernsten Ausdruck der übrigen Tiere scheint sich die zornige Anrede des Königs widerzuspiegeln:

Reyncke, du böse Wycht,
Dyne losen wörde helpen dy nu nicht,
Du heffst des altho vele geplagen
Und my vaken und vele vorgelagen
Mit losen vünden seer behende,
Dat schall nu myt dy nemen ein ende.

Und doch kommt zugleich die tierische Natur zu ihrem Recht. Kriecht nicht unser Haushund, wenn er ein böses Gewissen hat, mit demselben Ausdruck des Schuldbewußtseins zu uns heran?

Wie vermengen sich Tierisches und Menschliches auf dem Blatt, wo vorn der König den Grimbart mit der Botschaft an Reinecke abfertigt:

Nemet mith wysheit juwe beradt,
Reynecke ys in valsheit loes und quadt

und im Hintergrunde der Dachs, nachdem er die Botschaft ausgerichtet und Reineckes Beichte gehört hat, ihm segnend die Absolution erteilt. Man sieht es dem klugen ehrlichen Grimbart an, daß er sich dem Auftrage gewachsen fühlt und, im Hintergrunde, wie er die absolvierende Formel nachdenklich aus dem Gedächtnis spricht. Rein menschlich ist die Art, wie der etwas schwerfällige bequeme Herr sich dabei mit der Rechten stützt, während die Linke — auf dem anders herum gezeichneten Urbilde muß es die Rechte gewesen sein — zum Segen erhoben ist. Dabei ist und bleibt der Dachs auf dem Bilde ein Tier, und wie natürlich sind erst Stellung und Ausdruck des vor ihm kauernden Fuchses!

Daß schließlich auch die komische Seite nicht ganz unbemerkt geblieben ist, zeigt die Darstellung des feierlichen Trauergottesdienstes, den der König zu Ehren der ermordeten Krassevot anordnet:

Hane Henning, nu höret her,
Juwe dode Dochter, dat gode Hon
Der wylle wy doden rechticheit don
Un laten er de Vigilie singen
Un se tho der erden bringen.

Der Künstler stellt hier Isegrim und Bellyn, Wolf und Schaf, nebeneinander, und sie singen eifrig, wie man sieht. Sollte die Komik dieser Situation unbeabsichtigt sein?

Ähnliches wie die bisher besprochenen bieten anonyme Holzschnitte einer hochdeutschen Ausgabe von 1564, »mit verlegung Sigmund Feyrabends und Simon Huters« in Frankfurt a. M. erschienen. Doch schon hat sich manches gewandelt. Gleich die Größe des Bandes und der eingestreuten Bilder macht einen Unterschied. Das kleine, handliche Duodezformat bedingt Darstellungen im engsten Rahmen, wie es der Kunst der Kleinmeister, die auf dem Gebiete der Graphik den Künstlern der Wende des fünfzehnten Jahrhunderts nachgefolgt waren, entspricht. Zugleich hatte die Massenfabrikation von Büchern mindernd auf die Güte der Arbeit eingewirkt. Die Großzügigkeit des ältern Illustrators fehlt, und die Verwendung einiger fremden Platten, die, von Virgilius Solis für die



Abb. 2

»Und sprach, er wer ein Kleußner worden
Und wie er hielt ein strengen Orden,
Daß er sein sünd auch büßen wolt,
Und mich für im nicht fürchten solt.«

Fabeln des Äsop hergestellt, nur notdürftig zur Illustrierung des Reinecke Fuchs dienen können, drückt neben andern Schwächen den Wert des Ganzen herab.

Heraldische Anklänge finden wir auch hier, nicht nur beim Löwen, sondern auch beim Hahn (Abb. 2), dessen Persönlichkeit als Herr und Vertreter eines ganzen Geschlechtes dem mit ihm als einem Gleichstehenden verhandelnden Fuchse gegenüber dadurch hervorgehoben wird. Dabei deutet die Szene des Hintergrundes an, wie der hinterlistige Verräter nachher als echter natürlicher Fuchs mit Hennings Angehörigen umgeht. Das Königspaar ist nicht mehr so furchtgebietend dargestellt wie auf den Bildern der älteren Ausgabe, dafür ist

dem Herrscher der Tiere außer der Krone und dem Szepter auch ein Königsmantel verliehen. Während der ältere Künstler bei der Darstellung von Reineckes Erscheinen bei Hofe die Unterwürfigkeit und das schlechte Gewissen des Bösewichts betonte, wird jetzt der Schlaue als Höfling in der Stellung des »Hübsch« machenden Hundes dargestellt, und der graziöse Schwung seines hinter ihm auf dem Boden liegenden Schweifes erhöht noch den Eindruck ergebener Schmiegsamkeit:

Doch ließ er sich anfechten nicht
Und gieng daher frey auffgericht,
Als hett er niemand nichts gethan,
Nam sich gantz keines fürchtens an.
Freimütig gieng er da herein,
Achtet nichts auff die Feinde sein,
Gieng frischlich für den König stan,
Und tet im gebürlich Ehr auch an.

Wie hier, so weiß der Künstler öfter etwas harmlosen Humor einzumischen: Bei Hofe sind unter den übrigen Tieren auch Wackerlos der Hund und Hintze der Kater zusammengetroffen, und ihre angeborene Gegnerschaft verleugnet sich nicht, sie knurren sich an; Braun der Bär mahnt ernst zur Verträglichkeit. Als das Volk der Hühner die tote Krassevot auf der Bahn heranbringt und selbst der König durch den traurigen Anblick und Hennings bewegliche Klage sichtlich ergriffen wird, vergißt Hennings Begleiter, Kreyant, nicht, nach Hühnerart ein Körnchen aufzupicken.

Ein besonders auffallendes Beispiel von der Naivität, mit der die alten Künstler mehrere Vorgänge zugleich auf einem und demselben Bilde darstellen und dabei fast bis zur Unverständlichkeit gehen, bietet das Blatt zu Reineckes und Isegrims gemeinschaftlichem Fischdiebstahl. Reinecke hatte sich für tot auf den Weg gelegt, auf dem ein Fuhrmann mit einer Ladung Fische gefahren kam. Der Fuhrmann zückt, als er den Fuchs erblickt, zuerst sein Schwert, besinnt sich dann aber, daß es schade wäre, den schönen Balg zu zerhauen, und legt den für tot gehaltenen Fuchs auf seinen Wagen. Dann wirft Reinecke die Fische hinunter, die Isegrim gierig verzehrt, ohne Reinecke mehr als die Gräten übrig zu lassen. Auf dem Bilde sieht man nun rechts den auf seinem Pferde reitenden Fuhrmann den Säbel schwingen, aber der Fuchs liegt nicht vor ihm, zu den Füßen seines Pferdes, sondern hinter dem Wagen, wo der Säbel ihn unmöglich

treffen kann. Zugleich sitzt Reinecke bereits auf dem Wagen und wirft — mühsam genug mit den Vorderpfoten — Fische hinunter, die Isegrim dicht daneben verschlingt. Im Hintergrunde erblickt man Reinecke zum dritten Male, um sein Wegspringen anzudeuten, als »in nicht luste lenger zu fahren«. Dieses Durcheinander der Darstellung mutet uns seltsam an. Die Illustration setzt jedoch nicht in dem Maße Einheit vor Zeit, Raum und Vorgang voraus wie das als selbständiges Kunstwerk auftretende Bild, und unsere Altvordern waren in dieser Beziehung duldsamer als wir. Noch Ludwig Richter aber bietet uns in seinen Holzschnittillustrationen oft, ohne daß uns das sonderlich stört, mehrere Vorgänge auf einem Blatte unter einer lockeren Trennung der verschiedenen Schauplätze, wie sie in Wirklichkeit nicht möglich ist. (Vgl. z. B. das Blatt »Neujahrsmorgen« oder das erste und das letzte Blatt aus dem Vaterunser.)

Schließlich sind aus dem sechzehnten Jahrhundert noch die hübschen Illustrationen des Jost Ammann zum Speculum vitae aulicae — Spiegel des Hoflebens —, der dem Kaiser Maximilian II. gewidmeten lateinischen Übersetzung des Reinecke Fuchs von Hartmann Schopper, Frankfurt a. M. 1574, 1579 und 1595, zu erwähnen. Die Darstellungen erinnern an die zuletzt erwähnten, sind aber geschickter gezeichnet und besser geschnitten. Außerdem übertreffen sie jene durch sorgfältigere und einheitlichere Komposition. Besonderen Wert legt Jost Ammann auf den Hintergrund. Viele seiner Blätter sind überaus wohlabgerundete, entzückende kleine Bildchen.

Die Tiere sind in der Körperbildung etwas naturgetreuer als bisher dargestellt. Andrerseits greift der Künstler allmählich zu stärkeren Mitteln, um Menschliches und Tierisches miteinander verbunden auszudrücken. Der Mantel des Königspaares fehlt, dafür tritt der Herrscher in manchen Abbildungen wie ein Mensch stehend auf; einmal lehnt er sich sogar, ganz menschlich, mit dem rechten, das Szepter haltenden Arm auf ein Kissen, während die Linke in die Seite gestützt ist. Kleidung und andere menschliche Attribute werden mehr als bisher angebracht. So trägt Grimbart, als er Reineckes Beichte abnimmt, ein geistliches Gewand. Besonders stark hervorgehoben, sowohl durch äußerliche Zutaten wie im Ausdruck, erscheint das rein Menschliche auf dem Bilde, wo Brun vom Könige als Bote an Reinecke abgefertigt wird (Abb. 3). Löwe und Bär stehen aufrecht einander gegenüber, Nobel vor einem prächtigen Thronsessel, Brun mit dem Schwerte umgürtet und einen federgeschmückten Hut schwingend.

Der Löwe händigt ernst, geschäftsmäßig, das für Reinecke bestimmte Schreiben dem Bären ein, dessen Haltung höfliche Dienstbereitschaft und zugleich die etwas voreilige Sicherheit kundgibt, mit der er sich der Botschaft unterzieht. Ähnlich wirkt die an moderne Rotkäppchenbilder erinnernde Darstellung des kranken Löwen unter der Pflege von Reineckes Vater, übrigens ein Blatt, das in der ersten Ausgabe der Ammannschen Holzschnitte noch fehlt.

In anderen Abbildungen ist das Tierische stärker betont. Als Brun seine Botschaft Reinecken überbringt, trottet er ohne Hut und Schwert als ganz natürlicher Petz einher. Auch bei Ammann hockt Reinecke, als er bei Hofe erscheint, wie ein Hund vor dem Könige, aber mir scheint, daß in der Ausgabe von 1564 das Schmiegsam-Glatte in der Haltung des schlauen Höflings besser herausgekommen



Abb. 3

»O care serve, clamitat,
Perfer tabellas regias
Ad hostis arcem Reinikes,
Prudenter atque sobrie
Subibis hanc provinciam:
Impostor ille callidus,
Molitur omnes machinas
Et saepe fallit inscios.«

war. Die Darstellung desselben Vorganges in der Ausgabe von 1550 allerdings trägt durch den Ausdruck scheinheiliger und doch angsterfüllter Unterwürfigkeit im Auge des Fuchses, richterlichen Zornes im Gesicht des Königs und respektvollen Ernstes in dem der übrigen Tiere von allen dreien den Preis davon.

Auch eine Vergleichung der drei Abbildungen von Reinecke als Klausner zeigt, wie die jüngeren Künstler allmählich stärkere Mittel gebrauchen. Auf dem ältesten Bilde sieht der Schalk am harmlosesten aus. Er steht, mit der Mönchskutte bekleidet, den Rosenkranz und den mit Siegeln behängten königlichen Friedensbrief vor sich haltend, dem Hahn gegenüber; sein Rachen ist geschlossen und nur das schlau zur Seite gerichtete Auge läßt den Betrüger vermuten. In der

Ausgabe von 1564 (Abb. 2) hat er durch gebückte Haltung und finstern Blick bei geöffnetem Rachen, der die lechzende Zunge und das scharfe Gebiß sehen läßt, ein viel bedrohlicheres Aussehen. Jost Ammann endlich zeichnet ihn schreitend, auf einen Stab gestützt und mit übergezogener Kapuze, so daß das Mönchische der Erscheinung die Tiergestalt fast ganz verdeckt. Ist darin des Guten nicht zuviel getan? Der Tierkopf gehört doch dazu, wenn der Fuchs den Hahn anspricht.

Das siebzehnte und das achtzehnte Jahrhundert werden durch eine im Jahre 1752 »von Johann Christoph Gottscheden« veranlaßte Ausgabe vertreten.

Über hundert Jahre sind seit der letzten selbständigen Illustrierung des alten Reinecke durch Jost Ammann verflossen, und so müssen wir uns auf neue Ausdrucksmittel gefaßt machen. In der Tat hat sich fast alles geändert. An Stelle der kleinen, zu bequemem Lesegenuß einladenden Formate des sechzehnten Jahrhunderts ist ein Band in Großquart mit über fünfzig Seiten gelehrter Einleitung getreten. Die Abbildungen sind Radierungen und nicht mehr wie die alten Holzschnitte in den Text eingestreut, sondern über den Kapiteln oben auf der Seite angebracht, wo sie, von einer hübschen Leiste umrahmt, den Inhalt vorausverkünden. Am Schlusse der Kapitel ist je nach der Größe des leer gebliebenen Raumes ein Zierstück abgedruckt. Der Text ist hochdeutsche Prosa, und nur als Anhang finden wir einen Abdruck der plattdeutschen Verse des Originals. In der Einleitung berichtet der gelehrte Dichter, daß er seine Dolmetschung auf Begehren des Herrn Verlegers habe machen müssen. »Denn es glaubte derselbe, und vielleicht nicht ohne Grund, daß der bloße altdeutsche Grundtext heutzutage weder den hochdeutschen noch den niederdeutschen Lesern recht verständlich sein würde.« Nur um die Mängel der Übertragung zu ersetzen, habe er, Gottsched, Sorge getragen, den Grundtext beizufügen. Nach einer Aufzählung des benutzten antiquarischen und gelehrten Materials heißt es schließlich: »Kurz ich schmäuchle mir, daß, wenn viele andere Gelehrte geschickt gewesen wären, den Reinecke Fuchs ans Licht zu stellen, doch sehr wenige in diesem Stücke — d. h. der vollständigen Beschaffung des Materials — es mir gleich getan haben würden.«

Hiernach scheinen wir mehr eine literargeschichtliche Bearbeitung der alten Dichtung vor uns zu haben als eine wie ein Kunstwerk empfundene und beabsichtigte Neuausgabe. Allein mit dieser Beurteilung würden wir dem wackern Gottsched doch nicht gerecht werden. Der Reinecke Fuchs war damals nicht mehr, was er im sechzehnten Jahrhundert gewesen war, ein modernes Buch

für den gebildeten Leser. Er wurde zwar noch viel gelesen, aber mehr von der breiten Masse. Gottsched sagt: »Man trägt sich auf allen Messen und Jahrmärkten mit gemeinen Ausgaben davon herum, die auch von dem Pöbel häufig gelesen werden.« Seine Absicht ist deshalb, die alte Dichtung, deren moralischen, sprachlichen und poetischen Wert er erkannt hatte, dem gebildeten Publikum wieder schmackhaft zu machen, da jene gemeinen Ausgaben »bey der heute so hochgestiegenen Zärtlichkeit deutscher Ohren nicht ohne Ekel und Widerwillen zu lesen sind.« Die Ausstattung seines Buches aber und auch die von ihm in der Einleitung betonte Selbstbeschränkung in der Entfaltung seiner Gelehrsamkeit zeigen, daß es ihm nicht um eine gelehrte Bearbeitung sondern um eine schriftstellerische Neugestaltung zu tun war. Trocken genug ist allerdings der Ton der auf die »hochgestiegene Zärtlichkeit« der damaligen Ohren berechneten Prosaübertragung.

Die höchst amüsanten Radierungen sind der Mehrzahl nach von Allart van Everdingen zwischen 1645 und 1654 geschaffen; sie sind hier in zweiter Auflage erschienen.*) Einige Blätter sind von Simon Fokke, der von 1712 bis 1784 in Amsterdam lebte, hinzugefügt.

Als wichtigste Abweichung von den Illustrationen der alten Zeit fällt die rein naturalistische Art auf, in der der Künstler die menschlich redenden und handelnden Tiere darstellt. Er ist sichtlich bestrebt, sie so naturgetreu wie möglich zu bilden — ob immer mit Erfolg, ist eine andere Frage —, jedenfalls ist seine Auffassung von dem naiv-harmlosen Standpunkte der älteren Illustratoren, die auf Naturtreue kein großes Gewicht legten, weit entfernt. Von heraldischen Anklängen ist keine Rede mehr, und die Attribute menschlicher Kultur, wie Kleidung, Geräte und dergl., kommen nur da vor, wo sie unumgänglich nötig sind. So erscheint Reinecke als Mönch, wie Gottsched den Klüsener übersetzt, in der Kutte. Dagegen tragen Löwe und Löwin kein Abzeichen ihrer königlichen Würde. Die Tiere gehen, stehen und liegen meist so, wie die Natur es für sie fordert, und außer Andeutungen menschlicher Empfindungen in Gesicht und Haltung zeigt höchstens ihr friedfertiges Beisammensein, daß wir es mit Tieren der Fabel zu tun haben. Charakteristisch ist, daß die Szene des Vigiliesingens überhaupt nicht mehr abgebildet ist. Dieser Vorgang lag als Gegenstand bildlicher Darstellung dem Empfinden jetzt weniger nahe als früher.

Andrerseits ist das menschliche Element oft wundervoll fein beigemischt.

*) Wessely S. 184, Seubert I S. 466.

Wie elegant ist die Figur des inmitten seiner Feinde bei Hofe erscheinenden Fuchses! (Abb. 4.) Es ist nicht mehr der kriechende Bösewicht mit dem schlechten Gewissen, auch nicht der Höfling in der Gestalt des »Hübsch« machenden



Abb. 4

»... und that so muthig und gelassen, als ob er des Königes Sohn gewesen wäre; und als wenn er Niemanden eine Bohne werth unrecht gethan hätte.«

Hundes, sondern der Kavalier, der mit kühler Sicherheit der drohenden Gefahr entgegengeht. Zugleich drücken Gesicht und Haltung des Löwen den Zorn des königlichen Gebieters, die der umstehenden Tiere Haß und Rachsucht aus.

Das Wichtigste aber ist die gute Naturbeobachtung Allarts, der zugleich das Charakteristische der tierischen Natur hervorzuheben weiß. Den Löwen verläßt seine angeborene Ruhe nicht, während der Wolf hinterlistig die Zähne fletscht, und der Hahn hinter dem Fuchse her schimpft. Die Stellung des Fuchses selbst ist besonders treu der Natur abgelauscht. Gerade so sehen wir einen neu hinzukommenden Hund in den Kreis mehrerer bereits miteinander bekannten Hunde eintreten. — Ähnliches bietet die Darstellung des dem Königspaare von den angeblich gestohlenen Schätzen vorflunkernden Reinecke. Hier ist in dem wie ein Hund sitzenden Fuchse mit keck gespitzten Ohren und scharf auf den König gerichtetem Blicke der seiner Sache sichere dreiste Lügner gekennzeichnet, während man dem Löwen, den seine Gattin mitfühlend leckt, die Gier nach den erlogenen Schätzen an den Augen absieht. Die Schätze werden von Reinecke so lebhaft geschildert, daß sie im Hintergrunde körperlich erscheinen.

Getreu der Natur nachgebildet ist auch der Bär, wie er, als Bote des Königs vor Malepartus angekommen, Reinecken herausruft. Er sitzt auf den Hinterbeinen, wie man Meister Petz im Bärenzwinger beobachten kann, wenn er die ihm von der oberen Galerie zugeworfenen Brocken aufschnappt. Der Rachen ist zum Rufen geöffnet, die rechte Vordertatze etwas erhoben. Zugleich deuten der Ausdruck und die ganze Figur des mächtigen Bären an, daß der König zwar einen starken, aber nicht gerade den klügsten seiner Vasallen mit dem kitzligen Auftrage der Vorladung Reineckes betraut hat. Das Blatt erinnert in seiner vortrefflichen Naturbeobachtung an die Tierstücke des Elias Ridinger. Andere Blätter, wie z. B. die Darstellung

Man dantzede den hofdantz by maneren
Mit Drumpen und Schalmeiden

schlagen durch zu starke Anwendung menschlicher Stellungen und Gebärden in das Karikaturenhafte über.

Wieder ganz anders wird unser alte Reinecke im neunzehnten Jahrhundert dargestellt. Den derben Illustrationen des sechzehnten Jahrhunderts lag ebenso wie den feineren des achtzehnten eine ernste, moralisierende Auffassung zugrunde. Man nahm die Dichtung treuherzig so auf, wie sie gemeint war, als eine in die Form der Fabel gekleidete Mahnung. An die Stelle dieser Behandlung tritt jetzt entweder die beabsichtigte Karikatur — so bei Heinrich Ramberg in seinen

Radierungen zu der hochdeutschen Knittelversübertragung von Soltau — oder die Satire — bei Wilhelm Kaulbach in den Stahlstichen zu Goethes hexametrischer Umdichtung. Beide lehnen sich dabei an die Auffassung des von ihnen illustrierten Dichters an, aber während Ramberg den Ton Soltaus im allgemeinen trifft, geht Kaulbach in der Schärfe der Satire über Goethes vornehm behagliche, nur leicht satirisch angehauchte Dichtung weit hinaus. Immerhin ist es nicht uninteressant, daß beide Illustratoren nicht mit dem Dichter Hand in Hand gearbeitet sondern dessen Jahrzehnte vorher erschienenes Werk sich erst nachträglich als Gegenstand ihres Schaffens erwählt haben. Soltaus Umdichtung war 1803 erschienen, und Ramberg hat dazu seine dreißig radierten Blätter im Jahre 1826 als ein besonderes Heft — im Querformat — erscheinen lassen. Kaulbachs Ausgabe der Goetheschen Dichtung ist erst 1846 herausgekommen.

Daß bei Ramberg der Gesichtspunkt einheitlicher Ausgestaltung des Buches fortfällt, ergibt sich von selbst. Aber auch bei Kaulbach spielt er keine große Rolle. Kaulbachs Arbeit fällt schon in die Zeit der sogenannten Prachtwerke, und so sehen wir einen schweren, fast foliogroßen Quartband vor uns, der außer Holzschnittvignetten über und unter den einzelnen Gesängen eine Anzahl blattgroßer Stahlstiche enthält.

Sowohl Ramberg wie Kaulbach zeichnen die Tiere im ganzen naturgetreu. Namentlich legt Kaulbach auf eine der Natur genau entsprechende Bildung ihres Körpers Gewicht, während Ramberg, offenbar mit Absicht, hierin weniger genau ist. Zumal bei der Darstellung des Helden der Geschichte, Reinecke, hat er sich eine gewisse Freiheit gelassen (vgl. die Titelvignette). Der natürliche Fuchs redet und handelt eben nicht so wie der Fabelfuchs.

Beide Illustratoren suchen dann durch Anbringung von allerlei Geräten, durch die Darstellung menschenähnlicher Handlungen und Affekte in Haltung und Ausdruck der Tiere das menschliche Element herauszubringen. Aber während Ramberg sich dieser Mittel nur in leichten Andeutungen bedient, z. B. von der Anbringung menschlicher Geräte nur einen gelegentlichen, ich möchte sagen scherzhaften Gebrauch macht, kann Kaulbach sich darin nicht genug tun.

So läßt Ramberg (Abb. 5) den König Nobel einen von der Natur gebildeten Abhang als Lager zum Hofhalten benutzen, und nur eine darauf ausgebreitete Decke zeichnet den Platz des Königspaares aus. Nobel trägt Krone und Szepter, die Königin ein Perlenhalsband; zwei Affen schützen beide durch Sonnenschirm und Pfauenwedel vor der Hitze. Sonst sind das Königspaar und die übrigen Tiere, von dem die



Abb. 5

»Hahn Henning trat zum König hin
Und blickte höchst betrübt auf ihn.

Zwei Hähne standen ihm zur Seite
Und gaben ihm das Trau'rgeleite;

Sie trugen Fackeln in der Hand
Und sangen als zwei gute Brüder
Um Kratzfuß laute Trauerlieder.«

tote Krassevot heranbringenden Trauerzuge abgesehen, in natürlichen Stellungen und ohne menschliche Zutaten dargestellt. Dagegen sitzt bei Kaulbach (Abb. 6) der Löwe aufrecht mit übergeschlagenem Bein auf einem prächtigen Thron, er trägt außer Krone und Szepter einen Mantel, auf anderen Blättern auch einen Orden; seine ihn umgebenden Großen sind mit Abzeichen aller Art angetan, und ihre Stellung ist zum Teil eine geradezu naturwidrige.

Auch die Andeutungen menschlicher Empfindungen sind bei Ramberg zwar immer karikierend, aber leicht und fein, bei Kaulbach, so amüsant manches Einzelne ist, bis zur Manieriertheit übertrieben. Der Löwe als König blickt bei Ramberg ernst, er hat etwas von der Würde des Gerichtsvorsitzenden an sich, und zugleich ahnen wir, daß seine Geistesschärfe den Winkelzügen des abgefeimten Reinecke nicht gewachsen sein wird. In dem leicht nach rechts geneigten Kopfe der Königin kommt weibliches Mitgefühl für die ermordete Krassevot zum Ausdruck. Der Panther links vom Königspaar ist ein bequemer, der Tiger rechts ein herrischer Großer des Reichs. — Sehr harmlos, etwas zierlich tritt Reinecke in manchen Darstellungen auf, so als Klausner dem Hahn gegenüber oder als er die ihm von Grimbart auferlegte Bußübung vollzieht. Auf beiden Blättern hat er etwas Freundlich-graziöses. Als vollendeter Lügner andrerseits erscheint er in der Szene am Galgen, wo es ihm gelingt, noch von der Leiter aus den König durch seine Flunkereien zur Wiederaufhebung des bereits gesprochenen Urteils zu bewegen.

Bei Kaulbach sind alle diese Vorgänge mit stärkeren Mitteln dargestellt. Der König, ein wilder, bärbeißiger Tyrann, zeigt, grimmigen Blickes zu Grimbart gewandt, mit der ersten Kralle seiner linken Vordertatze wie mit einem menschlichen Finger, die Königin hinter ihm scheint die Hände zu ringen, und eine Träne tritt aus ihrem Auge. Henning braucht seine Flügel wie menschliche Arme, während sein Begleiter Kreyant mit den seinigen das Haupt wie mit einem Mantel verhüllt. — Dem Fuchs als Klausner gegenüber trägt Henning Degen und Sporen, sein Kamm ist zu einem Zopfe verlängert, und, um lesen zu können, bedarf er einer Brille. Reinecke stellt, das Brevier in der mittelalterlichen Form des Buchbeutels an der Seite, den mönchischen Schleicher fast zu theatralisch dar.

Aber so sehr Kaulbach, den harmlosen Ernst der Tierfabel vergessend, sich in karikierenden Zutaten überbietet, so witzig ist er in den Einzelheiten. Die als Zeugen der Mordtat durch die Luft herankommenden Enten und Gänse stimmen in Hennings Anklage gegen den Fuchs, der auch ihr gefährlichster Feind ist, ein. Die Kralle am Szepter des Königs krümmt sich vor Wut, als ihr

Herr beim Anblick der ermordeten Krassevot zornig wird. Besonders gut erfunden sind die beiden Totengräber im Vordergrunde. Wie lebendig ist ferner die Geste Grimbarts, dessen eben vorgebrachte Entschuldigungen



Abb. 6

»Henning sprach: wir klagen den unersetzlichen Schaden,
Gnädigster Herr und König! Erbarmt Euch wie ich verletzt bin,
Meine Kinder und ich. Hier seht Ihr Reineckes Werke.«

Reineckes durch die ermordete Henne so drastisch widerlegt werden. Der Orden, den der König auf andern Blättern trägt, ist das goldene Vlies — ein

toter Hammel, eine zarte Anspielung auf frühere Heldentaten des Königs Löwe. Als Reinecke auf der Leiter zum Galgen steht, verspotten ihn durch die Luft heranfliegende Hühner. Höchst drollig ist es, Lampen des Königs Wedel umfassen zu lassen, als er seine Klagen über Reinecke vorträgt. Auch Ramberg weiß übrigens gelegentlich den Schweif des Königs in amüsanter Weise zu verwerten: Der Affe, Nobels Kammerdiener, laust ihn, während der König zu Gericht sitzt.

Und nun zu der neuesten Illustration des Reinecke Fuchs, einem Bändchen aus Gerlachs Jugendbücherei, das die Goethesche Dichtung in einer Bearbeitung für die Jugend mit Bildern von Karl Fahringer enthält.*) Ein in die Farbe des Helden, rötliches Leinen, gekleideter netter Band mit orangefarbenem Schnitt und buntem Vorsatz liegt vor uns. Die Blätter tragen oben schmale Kopfleisten in Schwarzdruck mit scherzhaften, stets wechselnden Tierdarstellungen, während die eigentlichen Abbildungen in grau-gelblichen und weißen Tönen entweder als breite Fußleisten unter den Text gesetzt oder als Vollbilder eingefügt sind.

Die Aufgabe des Künstlers war eine beschränkte, weil er für die Jugend illustrieren sollte. Infolgedessen haben manche seiner Darstellungen etwas Kindliches, jeder satirische Beigeschmack fehlt. Die alte Fabel ist also einmal wieder ernst dargestellt, allerdings für die Jugend berechnet.

Charakteristisch ist nun die alle früheren Ausgaben übertreffende Naturtreue der Tierfiguren. Fahringer ist ein vortrefflicher Tierkenner und Zeichner. Mit Hilfe der einen dritten Farbenton gestattenden lithographischen Technik hat er zugleich große malerische Wirkungen erzielt. Die äußeren Zutaten an menschlicher Kleidung und dergleichen fehlen fast ganz, selbst der Fuchs als Klausner tritt ohne Mönchsgewand auf. Einzelne Bilder muten wie Naturstudien ohne jede Fabelbedeutung an, z. B. die Szene, wie Reinecke seinen Vater beim Besuche der angeblichen Schatzkammer belauscht; man glaubt, der Künstler habe zwei im Waldesdickicht miteinander spielende Füchse darstellen wollen. In anderen Abbildungen finden sich menschliche Stellungen und Gebärden, doch sind die meisten Tiere in natürlicher Haltung dargestellt. Die Begehrlichkeit des Königspaares, als Reinecke von der Galgenleiter aus mit seinen Schätzen prahlt, ist zwar auf das Lebhafteste ausgedrückt, aber das Löwenpaar sieht doch

*) Martin Gerlach & Co., Wien und Leipzig.

kaum anders aus, als wir es im Zoologischen Garten erblicken, wenn seine Aufmerksamkeit durch den vorübergehenden Wärter erregt wird. Prachtvoll ist der Hahn beobachtet, der mit schiefem Kopfe nach oben blickt und offenbar den langgezogenen zweifelnden Ton erschallen läßt, den man oft im Hühnerhofe vernimmt, wenn das Wetter sich ändern will; in der Tat will sich ja das Wetter für Henning ändern. — Manche Blätter wecken durch das Geheimnisvolle, was die so völlig naturgetreu dargestellten Tiere umgibt, die Erinnerung an Rudyard Kiplings indische Tierfabeln, so die Szene, wo Reinecke und Grimbart ehrfurchtsvoll dem als großen menschenähnlichen Schimpansen oder Gorilla gezeichneten Affen Martin den Rechtsfall Reineckes vorlegen. Dazu wirkt auch die Szenerie mit, die Fahringer mit Vorliebe in düsteres Waldesdickicht oder eine einsame Gegend verlegt, ebenso das Auftreten einer Anzahl exotischer Tiere, die in der alten plattdeutschen Fabel nicht vorkommen.

Blicken wir auf die verschiedenen Arten der Darstellung, die der Reinecke Fuchs im Laufe der Jahrhunderte gefunden hat, zurück! Im sechzehnten Jahrhundert kräftige Holzschnitte, die sich dem naiven Charakter der Dichtung anpassen. Im siebzehnten-achtzehnten eine mehr wissenschaftlich-rationalistische Behandlung, aber noch wird die Fabel ernst aufgefaßt. Im neunzehnten Jahrhundert satirisch karikierende Illustrationen, die dem eigentlichen Charakter der Dichtung nur wenig entsprechen. Dabei eine mehr und mehr naturalistische Darstellung der Tiere, die in dem als Jugendschrift gedachten Werke vom Beginne des zwanzigsten Jahrhunderts den Gipfel erreicht.

Nach allem drängt sich der Gedanke auf, ob und wie unsere Zeit wohl den Reinecke Fuchs illustrieren würde, wenn von dem Zwecke einer Jugendschrift abgesehen wird. Liegt das Gebiet der Tierfabel dem Gedankenkreise und der Geschmacksrichtung unserer Zeit für einen solchen Versuch zu fern, oder hat die alte Dichtung noch Leben und werbende Kraft genug, um ganz neue künstlerische Gedanken hervorzurufen? Der Zweifel ist berechtigt, aber die Möglichkeit auch nicht sofort zu vereinen; Fahringers Arbeit enthält doch neue Gedanken. Mir scheinen das zähe Leben, das der alte Reinecke bisher bewiesen hat, und das lebhafte Interesse, das er noch heute bei allen erweckt, die sich mit ihm beschäftigen, dafür zu sprechen, daß eine moderne illustrative Bearbeitung möglich wäre. Sollte man aber dazu schreiten, dann ist Rückkehr zum plattdeutschen Urtext geboten, der allein die volle Schönheit der alten

Dichtung erkennen läßt. Man mag den Text in der Rechtschreibung und vielleicht hie und da durch vorsichtige sprachliche Änderungen dem modernen Plattdeutsch annähern, aber man übersetze ihn nicht ins Hochdeutsche. Schon der alte J. W. Lauremberg hat vor 200 Jahren darüber gesagt:

In weltlicher Wisheit is keen Bok geschrewen,
Dem man billig mehr Rohm un Loff kann gewen
Als Reinke Voß; en schlicht Bok, darinnen
To sehnde is en Spegel hoger Sinnen,
Verständigkeit in dem ringen Gedicht
Als en dürbar Schatt verborgen liggt,
Glik as dat Für schulet in der Asche
Un goldene Pennige in 'ner smerigen Tasche.
Man hefft sick twar tomartert dat Bok to bringen
In hochdütsche Sprak, man et will ganz nich gelingen,
It klappert gegen dat Original to reken,
As wenn man pleggt en Stücke ful Holt to breken,
Oder smitt en olen Pott gegen de Wand.
Dat maket, dewil ju is unbekannt
De natürliche Egenschopp dersülwen Rede,
Welke de angeborne Zierlichkeit bringt mede.

J. F. BLUMENBACH

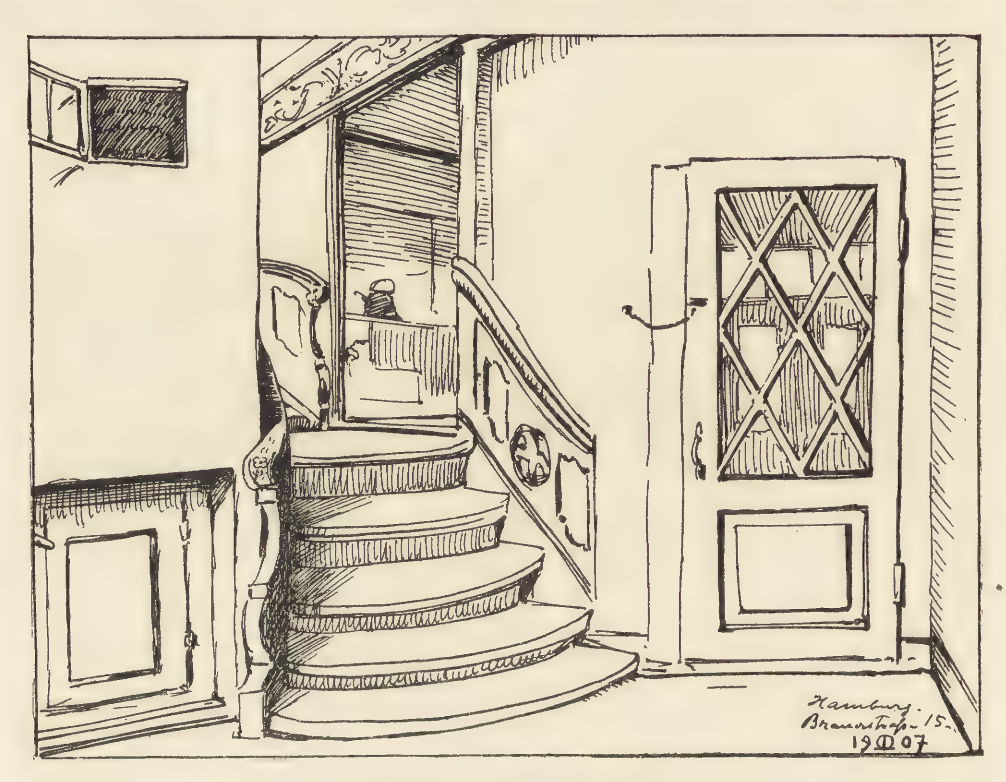


HAMBURG, FENSTER AN HINTERHÄUSERN DER NIEDERNSTRASSE

FENSTER

Was ist das Fenster? Ursprünglich, wie der englische, angelsächsische naive Ausdruck noch heutigen Tages lautet: ein Windloch in der Mauer, das man bei Regen, Wind und Kälte mit einem Holzladen schloß. Erst viel später kam das Glas hinzu, das in den sonnenarmen Gegenden Norddeutschlands, Hollands und Englands den Laden schon lange in den besseren Häusern überflüssig gemacht hat, wenn er sich auch noch an älteren Bauernhäusern findet, wo er freilich nur von außen hochgeklappt werden kann.

Das Fenster bietet so recht eindringlich den Maßstab des künstlerischen Verständnisses und des praktischen Sinnes der Baubeflissenen. Der romanische Stil mit seinen Rundbogen und Säulen schloß eng an den Palast-, Kirchen- und Klosterbau an. Die Gotik in ihrer großartigen praktischen Kunst schuf hohe oder breite, wie der Raum es verlangte, aber immer lichte Fenster. Das Barock brachte mit der allgemeinen Abhängigkeit von Italien das einförmige, schmale und hohe Fenster, das aus der Palastfassade stammt und in dessen



HAMBURG, BRAUERSTRASSE 15

Sklaverei wir in Hamburg bis heute noch stecken. Erst in allerneuster Zeit finden sich, der Not gehorchend, an den modernen Kontorhäusern die ersten Versuche, diesen Bann der Fremdherrschaft zu brechen. Warum man aber zur Umrahmung der Scheiben so oft Eisen nehmen muß, das stets den Luftzug durchläßt, ist unerfindlich. Eichenholz dauert ebenso lange, verhindert den Zug und steht mit seiner so viel größeren Fläche doch entschieden viel vorteilhafter zur Fläche der Mauer als das doch meist zu dünn wirkende Eisen.

Hoffentlich ist die Zeit auch nicht mehr fern, wo wir für unsere Wohnhäuser wieder dem alten deutschen Fenster den Vorzug geben: nur sollte man nicht von einem Extrem ins andere fallen, aus den Armen Italiens in die Englands, denn erstens paßt das englische Schiebefenster nicht für unser Klima, und dann haben wir glücklicherweise noch so viele schöne Vorbilder im eignen Vaterlande, daß wir uns hüten sollten, diese Schätze fahren zu lassen.

In Hamburg ist von den großartigen Fensteranlagen, wie sie »Breit-

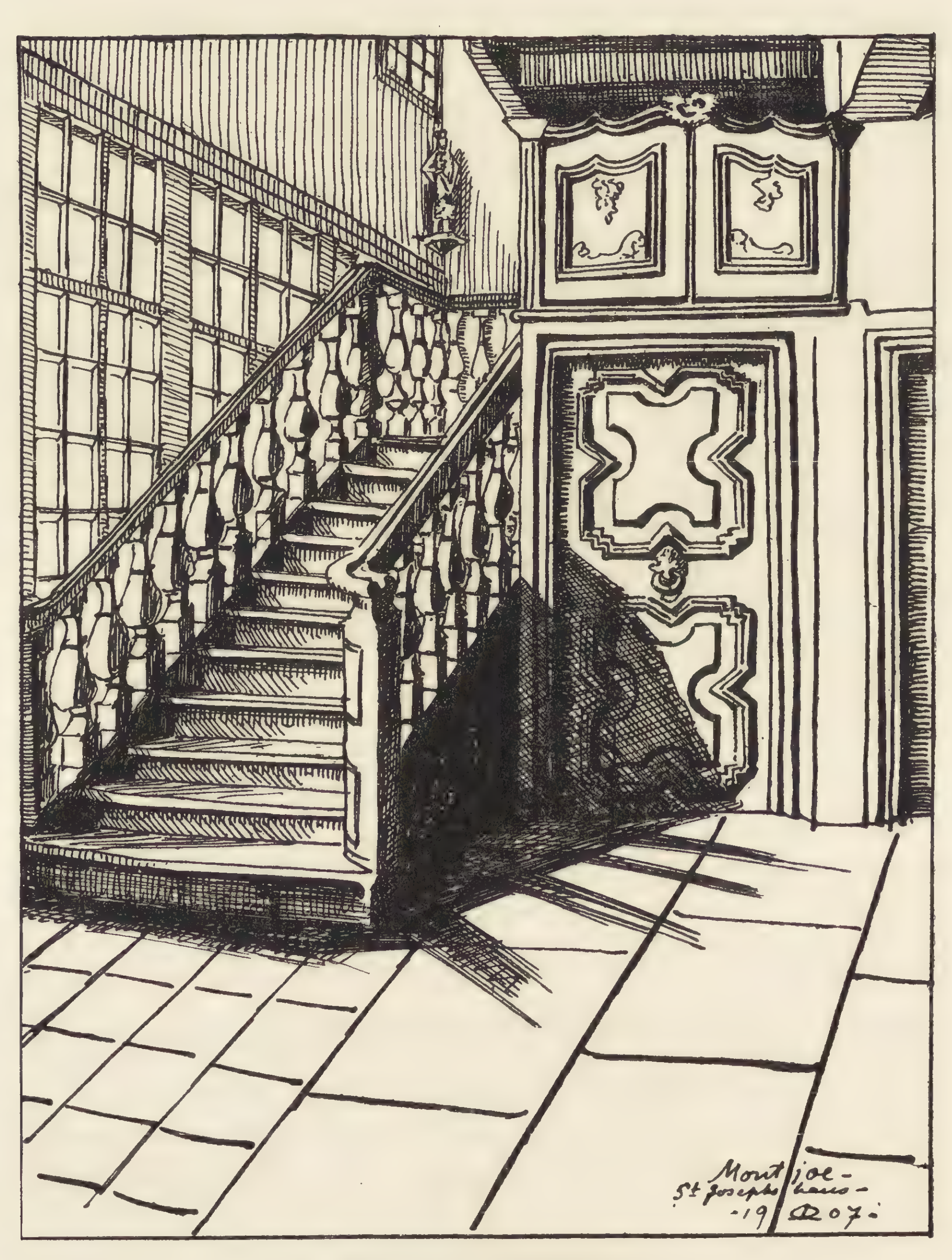


HAMBURG, BRAUERSTRASSE 15

fenster und Hecke« uns erneut vor Augen führen, kaum noch etwas an seinem ursprünglichen Platz erhalten; das Jahrbuch gab uns noch verschiedene solcher wichtigen Anlagen, die man gesehen haben muß, um sich von ihrer einfachen Größe den richtigen Begriff machen zu können. Wie wohnlich hell trotz unseres dunklen Himmels aber solche alten Stuben sein können, zeigt das gute Zimmer in dem Fachwerkbau Brauerstraße Nr. 15.

Und wie freundlich wirkt der Vorplatz mit den Scheiben in den Türen; interessant dabei ist das einfach aussehende Holzgitter, das die Scheiben des Windfangs hält, das mit seiner Vierteilung vielleicht noch an die alte Sonnenverehrung unserer Vorfahren mahnt, an dessen symbolisches Radzeichen und seine Teilungen.

Mehr schon zeigt sich, wenn man auf unser Landgebiet hinauskommt. Aber was sind Bauern und Landstädte dem Großstädter! Der Großstädter glaubt durch den Anblick der Trugarchitektur der städtischen Etagenhäuser



MONTJOIE, ST. JOSEPHSHAUS

die Berechtigung herleiten zu können, über die feine alte ländliche Bauweise die Nase rümpfen zu dürfen. Man glaubt gar nicht, welch Unheil dies Besserwissen schon in den Ansichten der Landbewohner angerichtet hat.

Wie traulich liegt das einfache und praktische Lusthäuschen an der Bille in Bergedorf da. Die Nordseite hat keine Fenster, nur die Tür; die andern



MONTJOIE, HEUER-STRASSE 308

Seiten werden durch die Fenster eingenommen, die Licht, Luft und Aussicht bieten. Leider hat auch dies Stück sein Schicksal erreicht: es war schließlich Werkstatt geworden und ist jetzt verschwunden.

Das Haus in der Großen Straße Nr. 26 in Bergedorf erinnert zwar an städtische Art, hat sich aber noch ganz die Eigenarten des norddeutschen Stils

bewahrt. Die breiten dreiteiligen und dreiflügeligen Fenster lassen herrlich viel Licht und Freundlichkeit ein. Und wie interessant ist die Fensteranlage



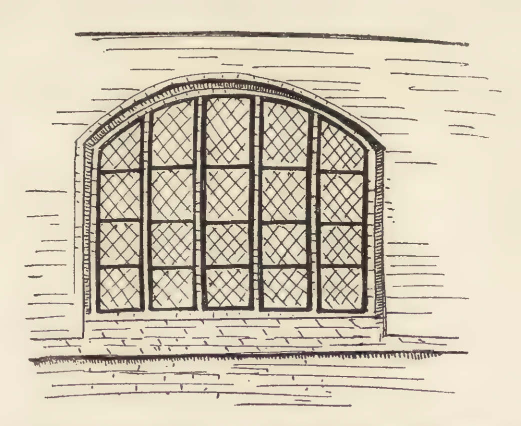
BILLWÄRDER

im ersten Stock nach dem Garten zu. Die Decke mit der freien Balkenlage und den Abfasungen erinnert noch an die Gotik, die Fenster in ihrer Anlage

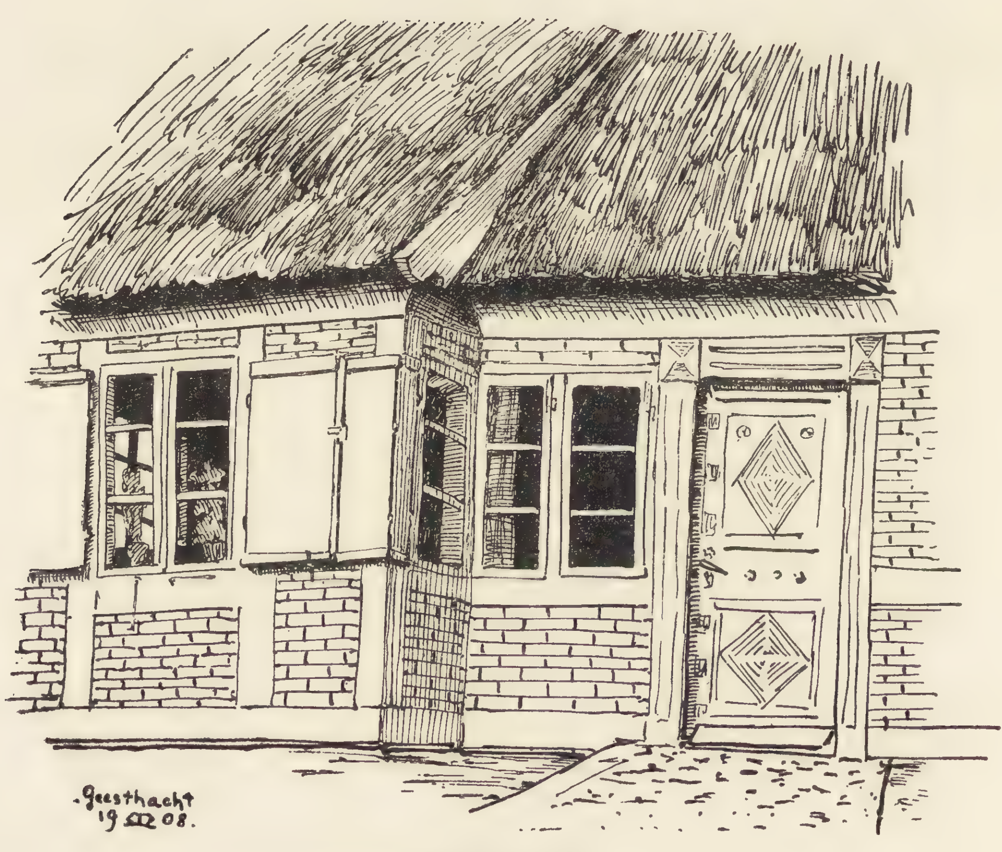
an die alten niedersächsischen Bauernstuben, in denen die Fenster den einen Eckwinkel einnahmen, um die andern Wandflächen für Schränke und andere Möbel zur Verfügung zu lassen. Mit ihren Säulchen erinnern diese Fenster an die eingangs genannten großen Anlagen in Hamburg.

Zum Schlusse noch einige Reiseerinnerungen; aus Wismar und dem reizenden Montjoie unweit Aachen: sie zeigen alle die germanische Fensteranlage, die hoffentlich nun bald auch bei uns wieder den ihr gebührenden Platz zurückerobern wird.

ED. L. LORENZ-MEYER



WISMAR, GEORGENKIRCHE, GOTISCHES BREITFENSTER



GEESTHACHT

VOM LÖFFEL — FÜR DEN LÖFFEL

Der Löffel war in früheren Jahrhunderten ein urpersönlicher Gebrauchsgegenstand. Ein eigener Löffel! Das war ein Objekt von Wert, ein beneideter Besitz. Die Ritterfrau ließ ihn an silberner Kette vom Gürtel herabhängen, der Feldherr führte ihn in ledernem, sich der Löffelform genau anpassendem

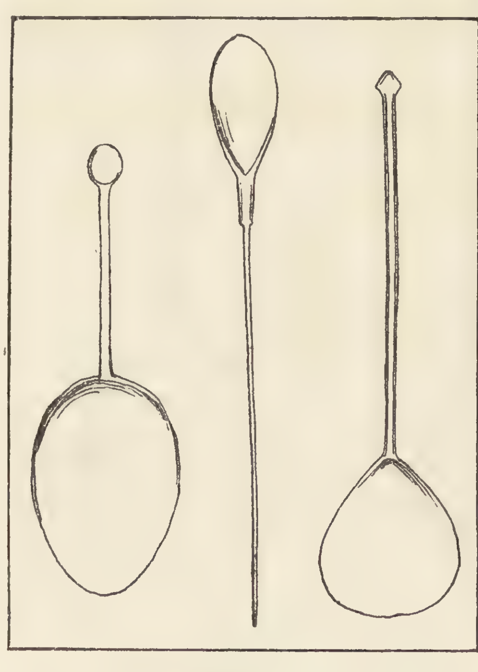


Abb. 1

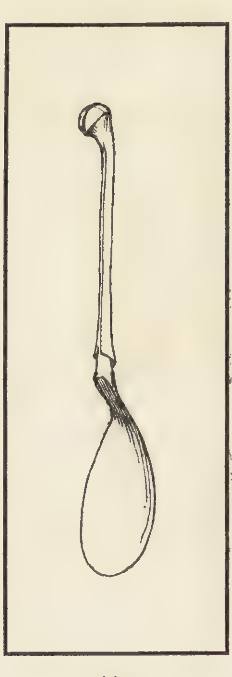


Abb. 2

Etui mit sich, der Landsknecht steckte ihn in den Stiefel. War der Löffel also ein rein persönlicher Besitz, so ward ihm naturgemäß auch rein persönlicher Zierat, Schmuck, der sich nach den Wünschen seines Besitzers richtete, von seinem Namen, von seinem Beruf, von seinen Liebhabereien redete.

Heute hat der Löffel diese reizvolle persönliche Beziehung fast vollkommen verloren. Fabrikware wechselt von Hand zu Hand. Zweck unserer Illustrationen und dieser Zeilen ist es, dem Löffel nicht seine frühere Stellung — denn das

wäre unmöglich —, wohl aber das Interesse zurückzugewinnen, das ihm jahrhundertelang gespendet ward. Wer sich nach Löffeln umtut zu eigenem Gebrauch oder zu Geschenkzwecken, der möge, ehe er nach nichtssagendem Allgemeinerreichbaren greift, überlegen, ob sich nicht der Gegenstand seiner

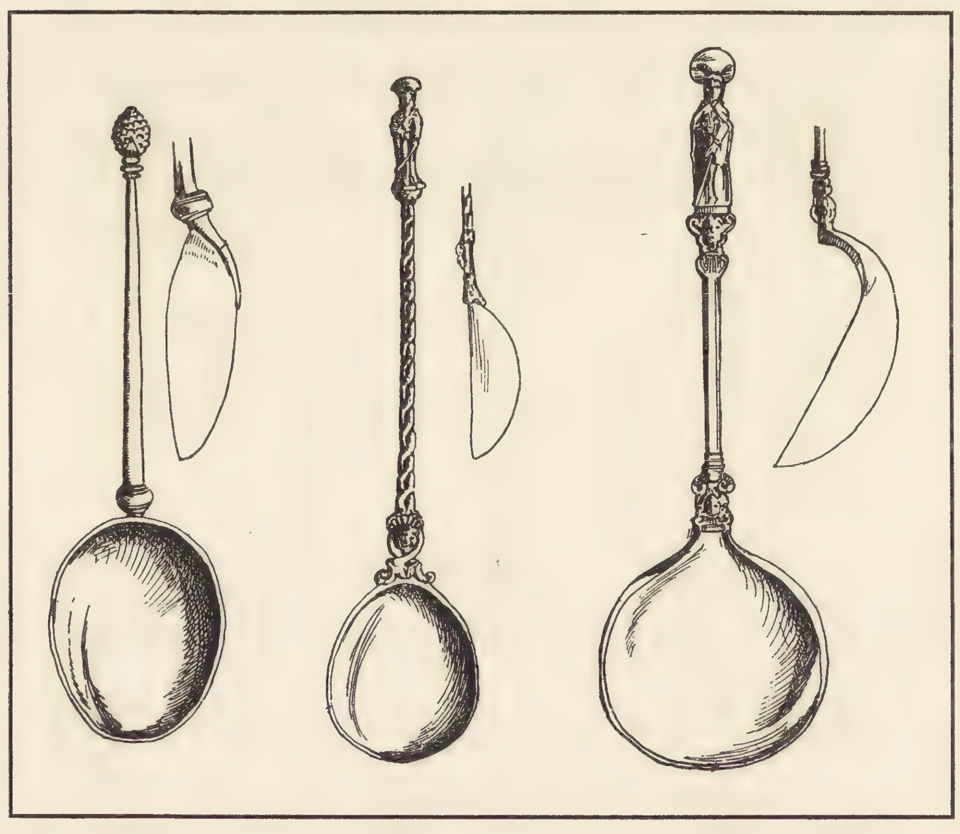


Abb. 3 Abb. 4 Abb. 5

Wahl im Rückblick auf seine erwähnte große Vergangenheit eigenartig ausgestalten läßt.

Weit gezogen sind die Grenzen dieses Schmucks, unerschöpflich schier die Fülle der Motive. Nicht nur der Griff läßt sich hinsichtlich Form und Gestalt variieren, durch Schmuck in verschiedenen Techniken verschönern, sondern auch die Laffe, das mehr oder weniger gewölbte und vertiefte Mundstück kann besondere Zeichnung und eigene Zier empfangen.

Aber mögen die Illustrationen unsere besten Advokaten sein! Sie werden

besser überzeugen als alle Worte und werden eher zu einer Neubelebung des Löffelschmucks überreden als alle geschichtlichen Daten über die Gestaltung des Löffels in der Vergangenheit.

Die auf der ersten Abbildung veranschaulichten Löffel stammen aus der

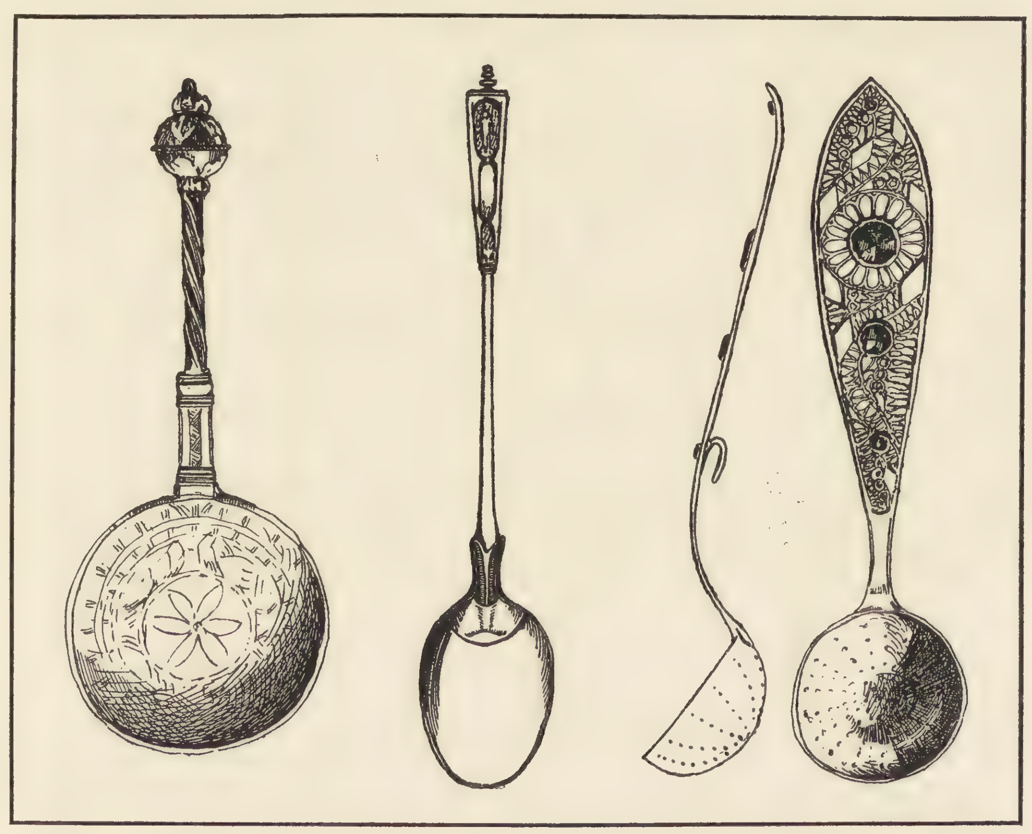


Abb. 6 Abb. 7 Abb. 8

ältesten Periode der Löffelgeschichte. Römische Fundstücke sind es aus Bronze, reizvoll durch die eigenartige Laffenform, durch das wohl abgewogene Verhältnis zwischen Stiel und Mundstück, die heute im Dresdener Museum eine Statt gefunden. Das folgende Bild fand sein Modell in Venedig. Auch hier berührt uns die harmonische Linienführung wohltuend. Der Stiel hat einen handlichen Griff, die Laffe zeigt eine besonders zierliche Eiform. Eigenartig ist die Treppenstufe zwischen Stiel und Mundstück, die uns auch an Abbildg. 5 begegnet. Nahm das Mittelalter das verschiedenartigste Material für den kostbaren

und unentbehrlichen Gebrauchsgegenstand, von der schillernden, seltenen, tiefgewölbten Muschel als Mundstück, dem geschnitzten Elfenbein als Griffbestandteil bis zu dem harten Olivenholz — die Hostienlöffel sind fast immer aus Holz — und dem durchsichtigen Horn, so sehen wir im 15. und 16. Jahrhundert, dem wir unsere Abbildg. 3, 4 und 5 zuschreiben möchten, bereits mit Vorliebe Silber, oft mit teilweiser Vergoldung verarbeitet. Die Vorbilder für diese Zeichnungen sind im Besitz des Museums für Kunst und Gewerbe. Abbildg. 3 mit der ganz modern empfundenen naturalistischen Verzierung — Beerenfrucht — als Stielabschluß ist das gegebene Vorbild für einen Löffel zum Vorlegen oder Nehmen von Beerenfrüchten, wie sie unsere Vierlande auf unseren Tisch liefern. Lockt er mit seiner harmonischen Form, mit seiner breiten, eine tüchtige Portion fassenden und versprechenden Rundfläche nicht verführerisch zur Nachbildung? Kann man sich ein eigenartigeres Gastgeschenk für sommerliche Landgastfreundschaft denken? Wenn er von neuem geformt werden sollte, so sei auf das zierliche, auf die Wölbung der Rückseite übergreifende Stielende aufmerksam gemacht.

Bei Abbildg. 4 und 5 fällt die Verzierung der Stiellänge und die Einfügung eines geschmückten Bindestücks zwischen Laffe und Griff ins Auge. Der Stiel des Löffels auf Abbildg. 4 ist tauartig gedreht. Eine Ritterfigur — am blankgezogenen Schwert erkennbar — krönt den Stiel, eine Maske mit Männerantlitz verbindet Mundstück und Griff. Für heutige Verwendung gefertigt, würde sich dieser Löffel als Zucker- oder Bonbonlöffel oder auch wegen seiner mundpassenden Laffe als Speiselöffel für Dickmilch eignen.

Bei Abbildg. 5 — ein sogenannter »Apostel«löffel wegen der Heiligenfigur am oberen Stielende — ist auf die Ausgestaltung des Griffs das Hauptgewicht gelegt. Durch die reiche Gliederung wirkt er fast zu kurz. Die kreisrunde Kelle stempelt bei Nachfertigung für unseren Gebrauch diesen Löffel zum Gemüse-, Grützen- oder Samenlöffel.

Wesentlich andere Gesichtspunkte treten beim Schmuck des auf Abbildg. 6 veranschaulichten Löffels auf. Hier sollte nicht nur der Griff, sondern auch die Laffe von der Prachtliebe des Besitzers und von der Kunstfertigkeit des Verfertigers Zeugnis ablegen. Neben ornamentalem Zierat finden wir bei den Löffeln dieser Art auch öfters die Verwendung der Initialen als Dekorationsmotiv. Auf moderne Verwendbarkeit hin angesehen dürfte sich diese Form hauptsächlich für solche Löffel eignen, die dem Auge des Speisenden längere Zeit ausgesetzt

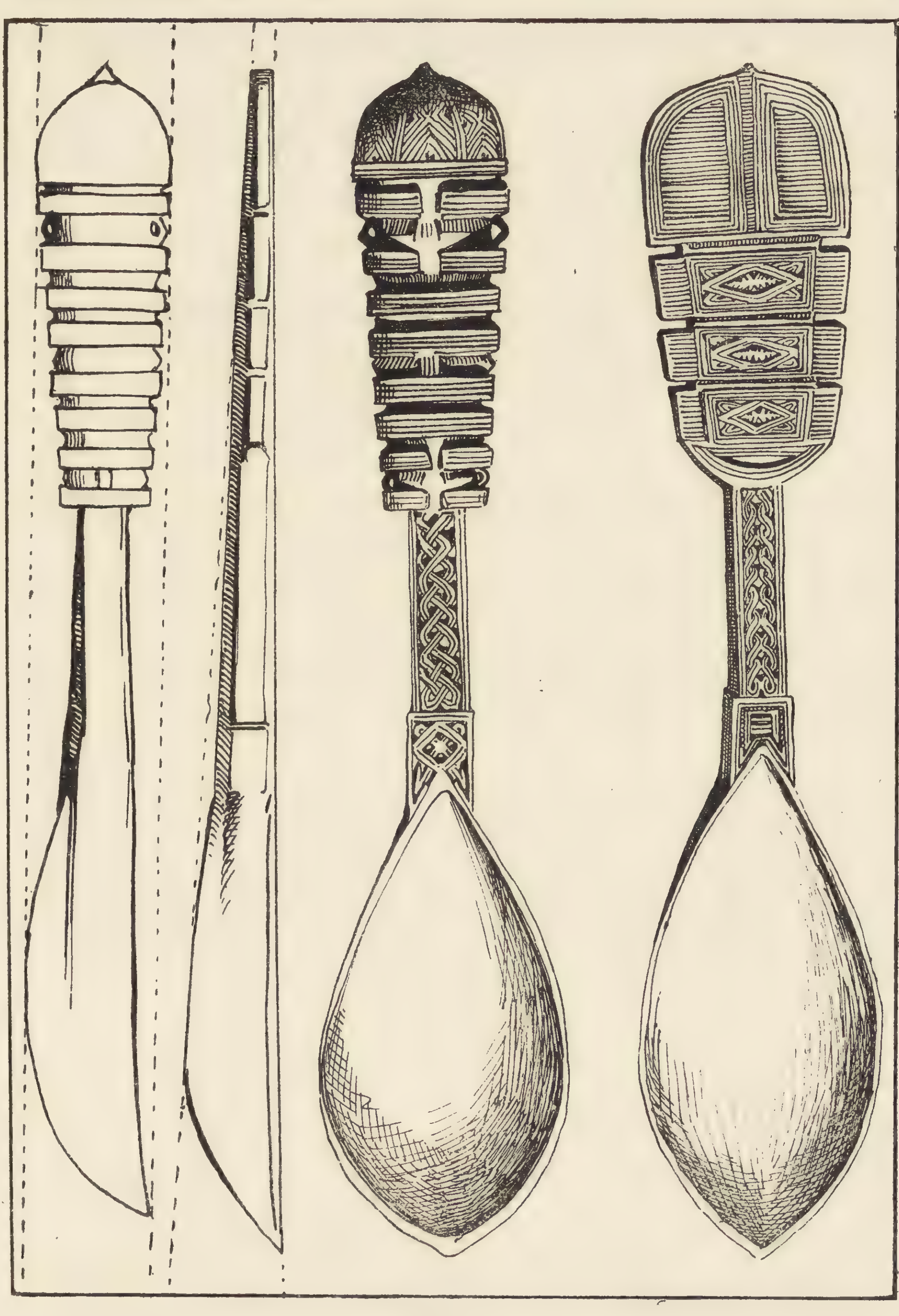


Abb. 9

bleiben, es während einer ganzen Mahlzeit erfreuen, also z. B. als Auflage für Kompott- oder Dessertschalen.

Der Löffel auf Abbildg. 7 zeigt bereits vollkommen das heute übliche Eirund. Er besteht aus silberner Laffe und einem äußerst zierlich und fein wirkenden Empirestiel mit Emailverzierung auf rosenrotem Grund und verdient bei uns, die wir heute das Empire wieder lieben, erhöhtes Interesse beispielsweise als Vorbild für sogenannte »Patenlöffel«.

Unsere achte Zeichnung spricht von der an der ganzen westlichen Waterkant beliebten und bekannten Kunst der »Drahtzieher«. Silberdraht ist in Form einer Zupfblume gebogen, bunte Glassteinchen markieren das Sameninnere.

Unser Modell, ein alter Zuckerstreulöffel aus altem Familienbesitz, hat eine tiefgewölbte Kelle und an der Stielrückseite jenen charakteristischen kleinen Haken zum Anhängen, der gelegentlich in Gegenden vorkommt, wo der Löffel nicht in Truhe und Lade ruht, sondern durch seinen Glanz den Wohnraum ausputzen hilft.

Und nun zu den beiden eigenartigsten Löffelbildern unserer Löffelstudie! Auf den ersten Blick erscheinen sie manchem vielleicht nordischen Ursprungs, Salatlöffel, wie sie Norwegen als Reiseandenken spendet. In Wirklichkeit aber ist der Süden ihre Heimat, und waren sie zum Reisessen bestimmt: sie wurden in Aden vor 50 Jahren erstanden. Wenn die Schiffe dort vor Anker gehen, kommen die Eingeborenen herangerudert, um die Produkte ihrer Handfertigkeit anzubieten.

Diese über das Maß unserer heutigen Eßgeräte hinausgehenden Löffel sind aus gelbbräunlichem eisenharten Pockholz in kunstvoller Weise aus einem Stück ohne jede Einfügung und unter genauer Anpassung an gegebene Holzdicke — z. B. ist die Kelle des einen Löffels viel flacher als die andere — geschnitzt.

FREIFRAU VON SCHROETTER



RATEKAU

Im östlichen Holstein, im oldenburgischen Fürstentum Lübeck, zwischen Schwartau und dem Hemmelsdorfer See, abseits von der breiten Landstraße liegt das liebliche Dorf Ratekau mit seinem alten schiefen Kirchturm idyllisch eingebettet zwischen wogenden Kornfeldern und schönen Waldungen im welligen Hügelland. Von Travemünde aus ist es in 1½—2 Stunden zu erreichen. Man geht oder fährt dorthin zwischen »Reddern« oder »Knicks«, die holsteinische Benennung der von hohem Buschwerk heckenähnlich eingefaßten Landwege, die für Holstein so charakteristisch sind. Sie stellen die Verbindung her zwischen den malerischen Dörfern und Gutshöfen und entwickeln zu jeder Jahreszeit eine reiche Flora. Efeu, Heckenrosen, Jelängerjelieber, Hopfen und Brombeeren ranken an alten Weidenstämmen üppig durcheinander. Kommt man über diesen bergauf und bergab führenden poetischen Redderwegen auf die Höhenpunkte, so hat man Fernsichten, die zu den reizvollsten Partien Holsteins gehören. Es sind großartige, großzügige Landschaftsbilder: Weite blaue Ferne, wogende Felder, schöne Gehölze, weidendes Vieh, alte, einzeln stehende Eichen, am Horizont die blaue Ostsee und in nächster Nähe der glitzernde Hemmelsdorfer See, der in die Ostsee abfließt. Dieser See ist groß und tief, darum beabsichtigte vor 100 Jahren Napoleon, ihn zum Kriegshafen zu machen. Gleich jenseits des Sees liegt Ratekau. Das Dorf macht einen wohlhabenden Eindruck und hat viele Fachwerkhäuser mit hohen Strohdächern. Die Kirche ist im Jahre 1156 erbaut, also 752 Jahre alt. Freilich ist die Kirche selbst fast ganz erneuert, aber der Turm ist noch vollständig erhalten, ein fester Bau aus unbehauenen



KIRCHE VON RATEKAU. GEZEICHNET VON FRAU LULU BOHLEN



BLÜCHEREICHE BEI RATEKAU. GEZEICHNET VON FRAU LULU BOHLEN

Findlingen und Feldsteinen. Der runde Turm neigt sich deutlich nach einer Seite; außerdem haben sich am oberen Teil des Turmes die schweren Steine im Laufe der Zeit nach außen gedrängt, falls, was nicht ausgeschlossen ist, der Bau von Anfang an nicht schon unregelmäßig aufgeführt wurde. Der altertümliche Turm wird dadurch nur reizvoller, eiserne Klammern sowie die Dicke der Steinwände geben ihm einen sicheren Halt und sorgen dafür, daß der Schwerpunkt im Lot bleibt. Es gibt im Fürstentum Lübeck noch mehrere solcher alten, festen Kirchtürme aus dem 12. Jahrhundert, wie z. B. in Bosau und Süsel am Süseler See. Das Innere der Kirche, welches durch bemalte Holzemporen sehr beengt wird, bietet, außer einem Paar schöner Kupferleuchter und einem alten Taufstein, nichts Bemerkenswertes.

Dieses friedliche Dorf Ratekau war vor 100 Jahren der Schauplatz kriegerischer Ereignisse: auch Ratekau hat seine Geschichte.

Dort war es, wo Blücher 1806 im alten Predigerhause seine Kapitulation an Bernadotte unterzeichnen mußte, von dort kam Blücher als Gefangener auf Ehrenwort nach Hamburg. Nach den Tagen von Jena und Auerstädt mußte sich eine deutsche Festung und eine Stadt nach der anderen den nachdrängenden Franzosen ergeben. Blücher mußte sich mit York und Scharnhorst nach Lübeck zurückziehen. Bernadotte, Soult und Murat besetzten und stürmten Lübeck; schreckliche Straßenkämpfe fanden statt. Blücher gelang es, durch das Holstentor einen Durchlaß zu erzwingen; mit 7000 Mann kam er in das Gelände von Schwartau und Ratekau, immer noch auf Hilfe von irgend einer Seite hoffend. Aber seine Soldaten waren gänzlich erschöpft. So mußte der tapfere Blücher sich aus Mangel an Brot und Munition am 6. November 1806 bei Ratekau der Übermacht ergeben. Unter einer alten Eiche, zwei Kilometer von Ratekau, fand die Übergabe statt; ein Denkstein unter der Eiche hat die kurze Inschrift: Blücher 6./7. November 1806. Der dicke alte Stamm der Blüchereiche aber ist dicht behängt mit trocknen und frischen Eichenkränzen, die in deutlicher Sprache bekunden, daß der alte Blücher bei Ratekau 1806 nicht das letzte Wort gesprochen hat. »Ich kapithullire weill ich kein Brot und keine Muhnitsion nicht mehr habe,« — diesen Satz fügte Blücher der Kapitulationsurkunde bei; er hat nie den Mut und die Hoffnung auf einen endlichen Sieg verloren! Und so war es ihm vergönnt, am 18. Juni 1815 der Held und Sieger von Belle-Alliance zu werden.

LULU BOHLEN





PH. OTTO RUNGE UND CLEMENS BRENTANO ÜBER ROMANTIKERSCHICKSAL

O trauert nicht um seinen frühen Tod!
Er lebte nicht, er war ein Morgenrot,
Das in der Zeiten trauriger Verwirrung
Zu früh uns guter Tage Hoffnung bot;
Wer dieser Blüte Früchte konnte ahnen,
Den mußte, tief bewußt der eigenen Verirrung,
Die eigene Armut tief beschämend mahnen;

O trauert nicht um seinen frühen Tod!
Er lebte nicht, er war ein Abendrot,
Verspätet aus verlorenen Paradiesen
Ließ täuschend es in unserer Nächte Not
Die ahnungsreichen Schimmer fließen.

(Cl. Brentano auf Runges Tod.)

In zwei heute schon sehr selten gewordenen Büchern: Clemens Brentanos »Gesammelten Schriften« und den »Hinterlassenen Schriften« von Philipp Otto Runge, ist eine Anzahl von Briefen Brentanos an Runge aus dem Jahre 1810 abgedruckt. Die Briefe sind die einzigen Dokumente für die Beziehungen dieser beiden seltsamen Erscheinungen der deutschen Romantik zueinander. Runges Antwortbriefe sind unbekannt geblieben. Persönlich haben der Dichter und der Maler sich niemals gegenüber gestanden. Es kam zu keinem Kennenlernen, denn wenige Monate nach Anknüpfung der Verbindung starb Runge. Dennoch ist die kurze Verbindung merkwürdig durch die Art, wie sie zustande kam und endete.

Bis zum Todesjahre Runges waren beide, Runge und Brentano, sich nicht näher getreten. Es ist immerhin auffallend, daß zwei der hervorragendsten Geister der romantischen Zeit, wo alle diejenigen, die in der Bewegung standen, den persönlichen Gedankenaustausch mit den Gleichgesinnten suchten und im fortwährenden Sichaussprechen im brieflichen und mündlichen Verkehr eines der wesentlichsten Momente der Förderung ihres Strebens zu erblicken geneigt waren — Romantik, Geselligkeit und gegenseitige Anregung sind untrennbare Dinge —, nicht das Bedürfnis fühlten, den noch fehlenden Faden in dem ganz Deutschland umspannenden Freundschaftsnetze anzuspinnen. Besondere Ereignisse mußten eintreten, um den Anstoß zu geben.

Seit dem Jahre 1804 etwa arbeitete Brentano an der Dichtung, die ihm von allen seinen Werken am meisten ans Herz gewachsen war, die nach seiner und der eingeweihten Freunde Meinung sein Hauptwerk werden sollte: den »Romanzen vom Rosenkranz«. Spärliche Bemerkungen über das Fortschreiten der Arbeit finden wir in einzelnen Romantiker-Briefen der Jahre nach 1804. Im Jahre 1808 ist das Werk so weit gediehen, daß der Dichter sich nach einem Verleger umsieht, den er bald in Zimmer in Heidelberg gefunden hat. Da kommt ihm ein wunderlicher Gedanke. Die Romanzen sollen die Universalität der romantischen Kunstbestrebungen nach außen zur Schau tragen. Es soll ein Buch geschaffen werden, wie es damals wohl einzig in seiner Art gewesen wäre; eine gemeinsame Schöpfung von Dichtung und Zeichenkunst. Beide Künste sollen so eng ineinander greifen, daß keine die Hauptkunst ist, beide vielmehr sich gegenseitig ergänzen und heben. Ein kongenialer Zeichner soll sich ihm in gemeinsamer Arbeit verbinden, ein Künstler, der es vermöchte, den seltsam verschlungenen Gedankengängen seiner Verse nicht illustrierend,



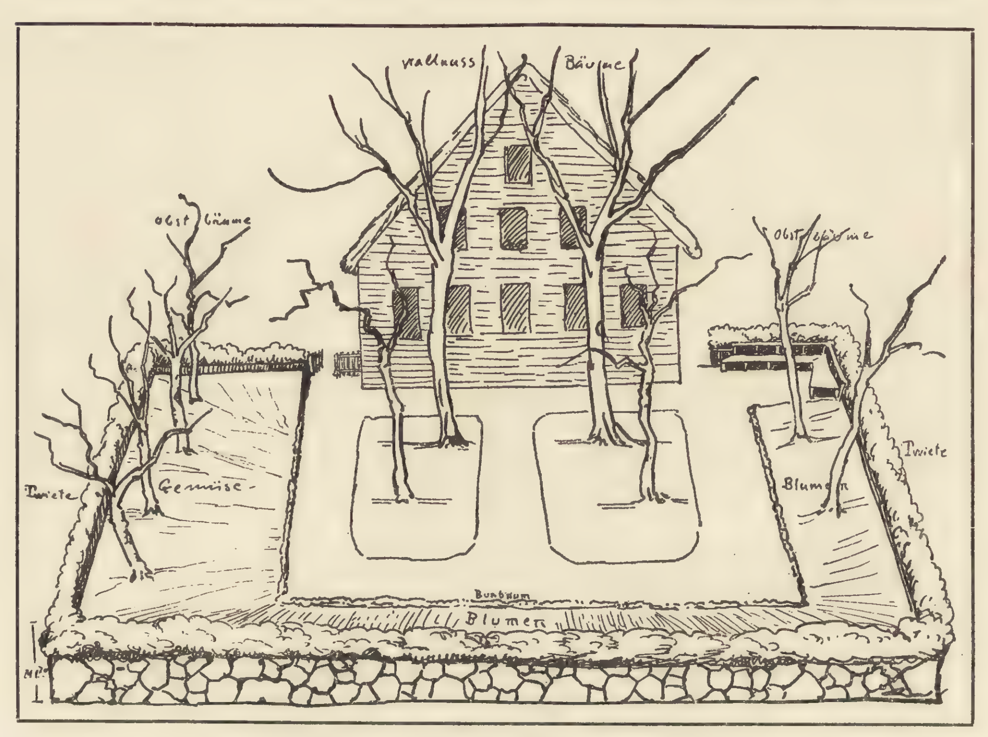
BERGEDORF, GROSSE STRASSE 26, FENSTER NACH DEM GARTEN

auch nicht schmückend allein, sondern mitsinnend und weiterspinnend mit dem Zeichenstifte zu folgen. Der Mann kann nur Runge sein; Runge, der als Erfinder zarter Buchornamente bekannt geworden war, dessen durch Goethes Lob ausgezeichnete »Tageszeiten« die romantische Welt bewunderte. Zimmer teilt seine Meinung. Im Jahre 1808 schreibt ihm Brentano:

> »Sobald ich etwas zur Ruhe komme, will ich ernstlich an die Romanzen gehen, und wenn Runge dann Umrisse oder vielmehr Randzeichnungen machen will, ... so können wir sie in Steindruck beidrucken.«

Und im Januar des folgenden Jahres:

> »Runges Zeichnungen können gewiß kein vorteilhafteres Sujet finden, und sie würden dem Text gewiß forthelfen, welchen ich in jedem Falle Goethe vorher noch vorlege. Ich habe bis jetzt keinen Leser gefunden, dem diese Lieder nicht würdig erschienen wären, und die Versicherung, daß Runge die Zeichnungen machen würde, könnte mich bei wirklich unendlich tiefem häuslichen Elend wieder etwas zur Arbeit ermuntern.«



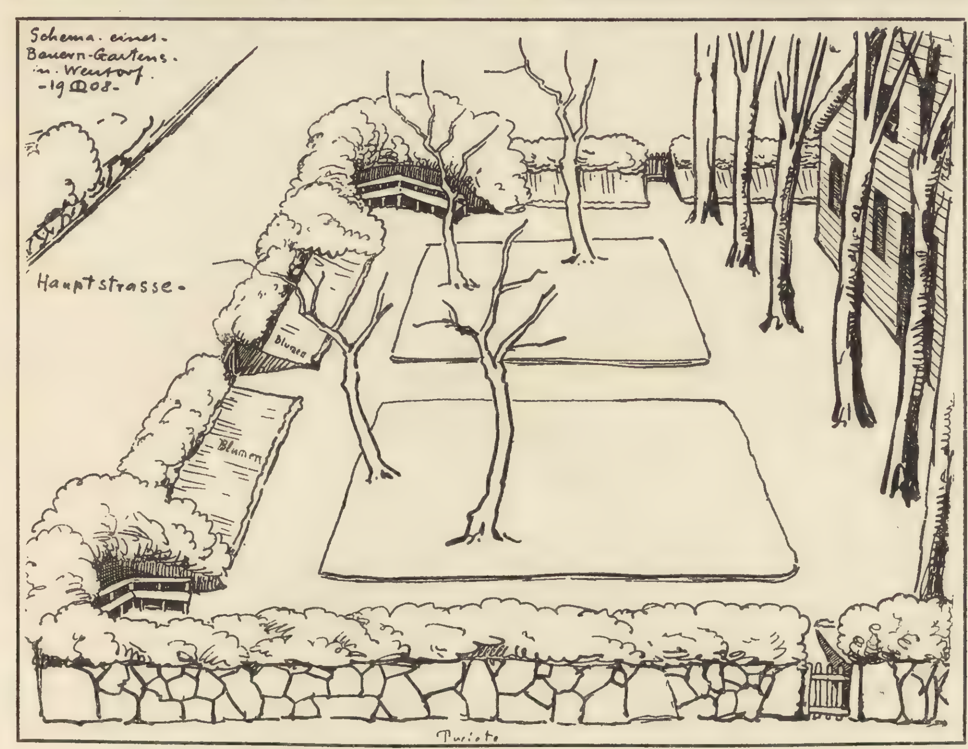
WENTORF, SCHEMA EINES BAUERNGARTENS

Schon in allernächster Zeit scheint er auch Freunden gegenüber von dem Plane gesprochen zu haben, denn noch im November 1809 schreibt Wilhelm Grimm an seinen Bruder Jacob:

»Clemens arbeitet an seinen Romanzen, und wenn sie fertig sind, will er nach Hamburg und von Runge dazu Zeichnungen machen lassen.«

Nur dem Nächstbeteiligten gegenüber schweigt er sich aus. An Runge wagt er nicht heranzutreten. Wohl glaubt er selber an die Bedeutung seiner Dichtung, aber er mag befürchten, daß Runge seine und seiner Freunde Meinung nicht teilen wird.

Endlich am 21. Januar faßt er Mut. Er schreibt an den Künstler, und es wird ein sehr, sehr langer Brief. Er fühlt das Gewagte seiner Bitte und sucht sie zu begründen. Aber was er schreibt, ist nicht mehr nur ein Begründen seines Begehrens. In freimütiger Offenheit gibt er, der Künstler, dem Künstler ein Bekenntnis seines Werdens und Wollens; er spricht sich »über das Verhältnis seines inneren Lebens zu seinen Dichtungen« aus. Sein ganzes volles Künstlerherz legt er dem andern offen dar, und er tut es in Worten voll von Wärme



WENTORF, SCHEMA EINES BAUERNGARTENS

und Klangfülle, die diesen Brief zu einem der schönsten deutscher Sprache machen. Brentano schreibt das Beste, was über Brentano geschrieben werden konnte. Seine unglückliche Jugend, sein damals schon halb verpfuschtes Leben stehen vor ihm auf:

> »Ich habe sowohl innerlich als äußerlich ein an bitteren, schmerzlichen und wohltätigen, süßen Erfahrungen reiches Leben gelebt.«

Alle die schönen Träume werden lebendig, denen er als echter Romantiker nachgejagt, und von neuem spürt er das grausame Erwachen zum Alltage, das den Träumen folgte:

> »Mein Paradies war untergegangen, nur sein Firmament stand noch über mir; meine Berge waren nicht mehr, aber der Schimmer ihrer Abendsonne schwamm noch in der Luft.«

Und erst nachdem er sich alle diese Dinge vom Herzen geschrieben, kommt er auf sein Werk und seinen Plan. Er kennt Runges Zeichnungen der Tageszeiten und liebt sie in allen ihren Einzelheiten:

> »Endlich machten mir Ihre Darstellungen der vier Tageszeiten auch

eine ungemeine Freude; mich rührte die tief verfolgte Bedeutsamkeit, die ich darin bis zur Blüte der anspruchslosesten Zierlichkeit gediehen fand. Die ernsten frommen Kinder sind mir sehr erquickend, aber vor allem erfreue ich mich an dem Mond und den geisterhaft bewegten Sternkindern zu seiner Seite; diese sind mir oft in einsamen Stunden strenge, gute Geister vor Augen.«

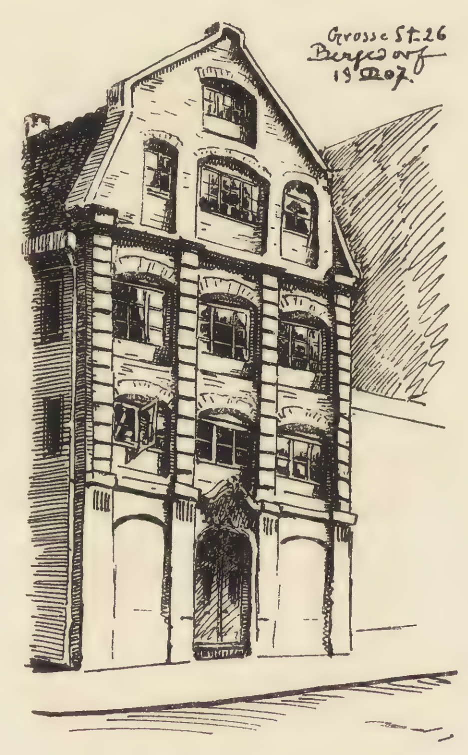


OXFORD, 126 HIGH STREET
1. UND 2. STOCK EINES ALTEN HAUSES

Es folgt einiges über Art und Plan der Romanzen. Dann fährt er fort:

»Zimmer in Heidelberg, der das Gedicht liebt und es bei seiner Vollendung drucken wird, hat meinen heimlichen Wunsch, daß Sie meine Arbeit mit Ihren Zeichnungen verzieren möchten, durch die Schilderung Ihrer Güte schier in mir zu einer Hoffnung gemacht, ohne deren Erfüllung ich meinen Mut fortzuarbeiten sehr würde sinken sehen.

Dies war also meine Bitte, ich habe es gesagt; nun das Nähere. Zimmer wird das Ganze in Kleinfolio oder Großoktav drucken, und da es aus ungefähr vierundzwanzig Romanzen in kurzzeiligen Versen bestehen wird, so bildet der Druck eine schmale, gerade Kolumne. Mein Wunsch nur war, diese Lieder, die ich mit Begeisterung und Ernst geschrieben, möchten Ihnen so gefallen, daß Sie gern jede Romanze mit einer Randzeichnung, so wie



BERGEDORF, GROSSE STRASSE 26
Erbaut von einem Herrn von Ankeln, bewohnt später von Geschwister Hartung, jetzt von Familie Paul Thomann
Ital. Stuck an manchen Decken

die Dürerschen im Steindruck vorhandenen des Münchner Gebetbuches, abbildend und in die Verzierung überphantasierend umgeben. Ich wünschte, daß Sie es gern tun und daß es Ihnen Freude machen möchte; ja, daß Ihre Randglossen die Hauptsache und mein Text ein armer Kommentar schiene, und anders wird es gewiß nicht werden, wenn Sie es tun. Sehen Sie nun, Sie beschuldigen mich schweigend mit Unrecht einer lächerlichen typogra-

phischen Eitelkeit, denn die Geister, welche durch Ihre Feder am Rand erscheinen werden, sollen die meinen erlösen, und die Grillen des Zeichners mein wunderlich Lied umgeben, also sei es ein Aschenhaufen........ Es würde mich sehr betrüben, wenn Sie mir Unrecht täten und mich für anmaßend und Ihr Talent unbescheiden in Anspruch nehmend oder im Verdacht hielten, als hätte ich eine lächerliche Einbildung auf mein Gedicht.



CURSLACK, TOR DER KIRCHE

Ach, das ist es gewiß nicht. Es ist nur das herzliche Verlangen, daß einzelnes in diesen Liedern, etwa in jedem die Bedeutung oder der höchste Moment der Erscheinung durch einen geistreichen Meister mit wenigen Linien dem Leser näher gerückt sei; denn könnte ich zeichnen, ich würde es nie gedichtet haben. ......Ich wünschte, daß Sie sich keineswegs an meiner Arbeit störten, sondern nur die Empfindung allegorisierten, die sie Ihnen macht; ja, es würde mich entzücken, wenn Ihre Bilder den Träumen eines Künstlers glichen, die ich mit Gesängen zu begleiten versucht hätte!«

Wenn Runge den Plan billigen sollte, so bittet er um Nachricht, damit er ihm den vollendeten Teil seines Gedichtes schicken könne. Dann noch allerlei Persönliches und zum Schluß die echt Brentanoschen Worte:

»...... empfehlen Sie mich Ihrer Gemahlin, und da Sie so liebe Kinder haben sollen, so erzählen Sie ihnen von einem guten Mann mit schwarzen Haaren, der sich darauf freut, ihnen vielleicht einmal allerlei



SCHÖNNINGSTEDT

Märchen zu erzählen und Liedchen zu singen, wie auch, daß er ihren Vater sehr liebt und ehrt.«

Der Brief ist acht gedruckte Oktavseiten lang. Er hat aber ein noch längeres Postskriptum. Mittlerweile ist nämlich etwas sehr Merkwürdiges eingetreten. Runge hat genau in den gleichen Tagen an Brentano geschrieben. Dieser Brief ist angekommen, ehe Brentano den seinigen absenden konnte.

»Ich bin recht erschrocken. Bis hierher hatte ich Ihnen geschrieben, als ich plötzlich das Unerwartetste, Ihren gütigen Brief vom 27. Dezember,

erhalte. Ein Mann, den ich mir während der ganzen Zeit meines Schreibens fingieren mußte, tritt plötzlich hervor; ich habe seine Schriftzüge, seine Gedanken, seine Rede an mich vor Augen.«

Auch Runge kommt mit einer Bitte um Mitarbeit zu Brentano. Da wir Runges Brief nicht kennen, müssen wir aus Brentanos Antwort-Postskriptum



BERGEDORF (jetzt abgebrochen)

entnehmen, worum es sich bei dieser Bitte handelt. Brentano schreibt von der »freundschaftlich-ernsten Aufforderung zu einem, Ihren (sc. Runges) Studien förderlichen Ideenwechsel«. Offenbar sollte sich dieser Ideenwechsel auf kritische und philosophische Erörtungen über Dinge der bildenden Kunst, besonders der altdeutschen, beziehen. Brentano gesteht seine Unkenntnis auf diesem Gebiet zu und verweist den Maler bezüglich der alten rheinischen Malerei an Sulpiz Boisserée. Zum Schluß kommt er dann noch einmal auf seinen Plan zu sprechen

und bittet Runge, wenn er zur Ausführung kommen sollte, das ganze Honorar des Buches von ihm als Geschenk anzunehmen, denn

»ich würde genug belohnt sein, wenn ich Ihre Bilder meine Lieder umgehen sähe«.

Wir haben noch drei weitere Briefe Brentanos, die sich alle mit dem Plane



SCHWARZENBEK
GESCHORENE LINDEN VOR EINEM BAUERNHAUSE

befassen. Daß Runge anscheinend nicht ablehnend war, entnehmen wir aus dem zweiten Briefe, wo Brentano schreibt:

»Sie haben mir erlaubt, Ihnen meine Arbeit vorzulegen, und mir erklärt, daß Sie nicht abgeneigt sind, wenn das Ganze Ihrer Empfindung nicht widerspricht.«

Aber der schöne Plan sollte Plan bleiben. Wir wissen von keinen Entwürfen, die Runge gemacht hätte, wissen nicht einmal, ob er die Romanzen noch hat lesen

können. Schon beim Niederschreiben des vierten und letzten uns vorliegenden Briefes vom Juni 1810 hat Brentano

»die Nachricht von Ihrer Krankheit, und daß man für Ihr Leben fürchte, erfahren«,

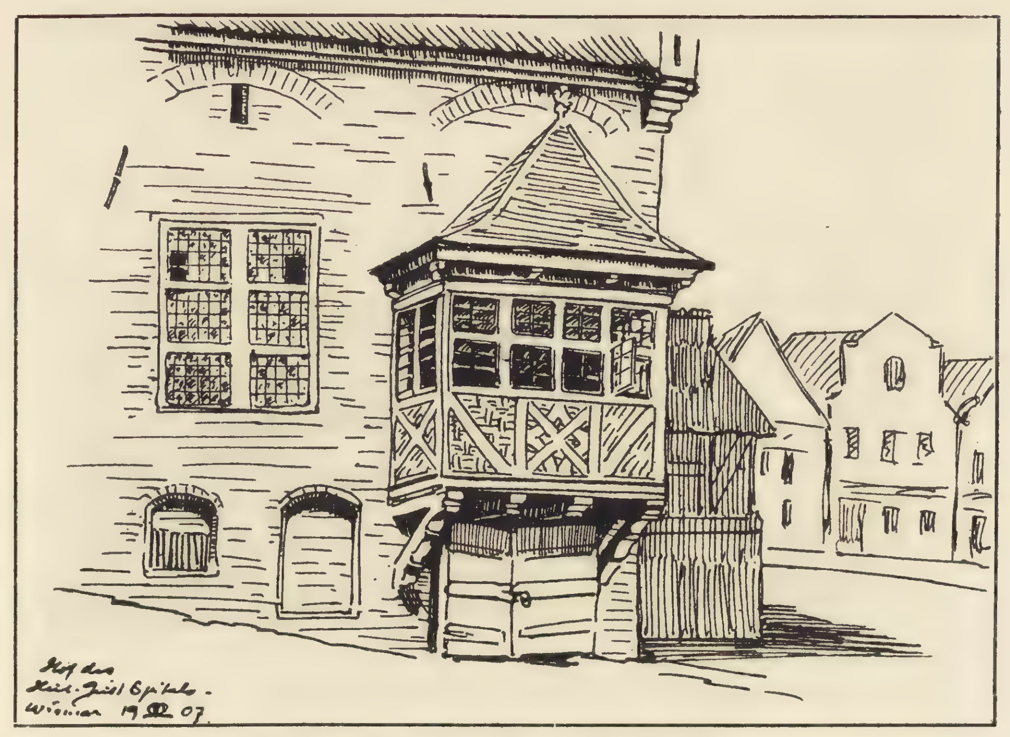
aber er glaubt nicht recht daran oder will nicht daran glauben; er wehrt den Gedanken ab:

»Drum, lieber Runge, sterben Sie nicht, noch nicht, ob ich gleich glaube, daß Sie es besser und schöner können, als Einer, weil Sie so schön leben können.«

Er hängt schon zu fest an der Idee der gemeinsamen Arbeit und fürchtet wohl für seine eigene Kraft zur Weiterarbeit, wenn sich diese Idee nicht sollte verwirklichen lassen. Er sagt sogar seinen Besuch in Hamburg an und kommt noch in einer Nachschrift mit einem neuen Plan zu gemeinsamem Schaffen heraus:

»Ich gehe jetzt damit um, Kindermärchen zu sammeln.......... Ihre trefflich erzählten Machandelboom und Buttje werden auch dabei sein, wenn Sie es erlauben, und Sie teilen mir wohl noch mit, was Sie sonst haben in gesunder Zeit. Wenn ich fertig bin, sende ich Ihnen das Manuskript. Ich denke es in Kleinfolio oder Großquart drucken zu lassen mit deutlichen, großen, bunten Bildern in Holzschnitten. Vielleicht macht Ihnen einmal die Sache Freude und Sie zeichnen einige Bilder dazu.«

Damit bricht der Briefwechsel ab. Im Dezember desselben Jahres noch stirbt Runge, und mit seinem Tode sind Brentanos Pläne zerfallen. Die Romanzen sind niemals beendet worden. Der »vollendete Teil«, den er damals an Runge schickte oder schicken wollte, wird das gleiche Fragment sein, das uns heute vorliegt. Was er gefürchtet hatte, war eingetreten, der Mut zum Weiterschaffen war dahin. Widrige Lebensumstände kamen hinzu, und als er sich in späteren Jahren von seinen jungen Werken lossagte, schloß er die Romanzen nicht aus. Einmal hat er sie gar verbrennen wollen. Der Torso erschien erst nach seinem Tode in der erwähnten, von seinem Bruder besorgten Ausgabe seiner Schriften. Auch dem Märchenplane erging es nicht besser; auch er blieb unausgeführt. Nur das Gockelmärchen hat Brentano — allerdings in einer für diesen Zweck neu geschaffenen Gestalt — noch zu seinen Lebzeiten veröffentlicht. Alles andere, auch die reizenden Rheinmärchen, gab Guido Görres erst nach des Freundes Tod »zum Besten der Armen« heraus.



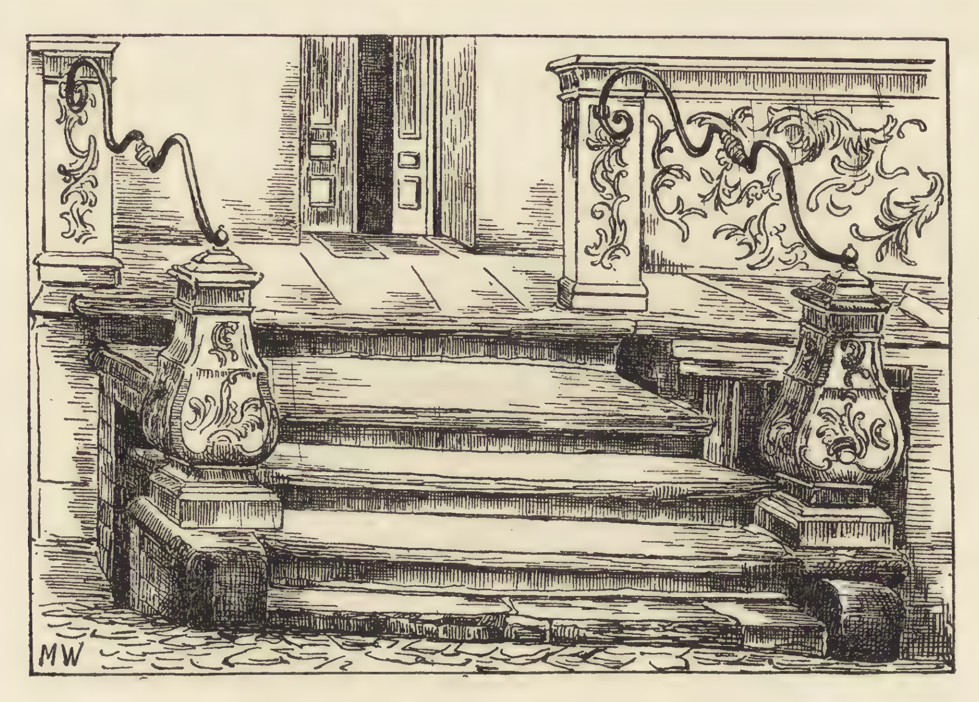
WISMAR, HOF DES HEIL. GEIST-SPITALS

Runges zwei plattdeutsche Märchen wurden von den Brüdern Grimm für ihre Sammlung übernommen.

Der Schmerz des Dichters um den frühen Tod des nie gekannten Freundes fand seinen Ausdruck in seinem am 19. Dezember 1810 erschienenen »Andenken eines trefflichen deutschen Mannes und tiefsinnigen Künstlers«, dem die Verse am Kopfe dieser Zeilen entnommen sind (Brentano, Schriften IV S. 430).

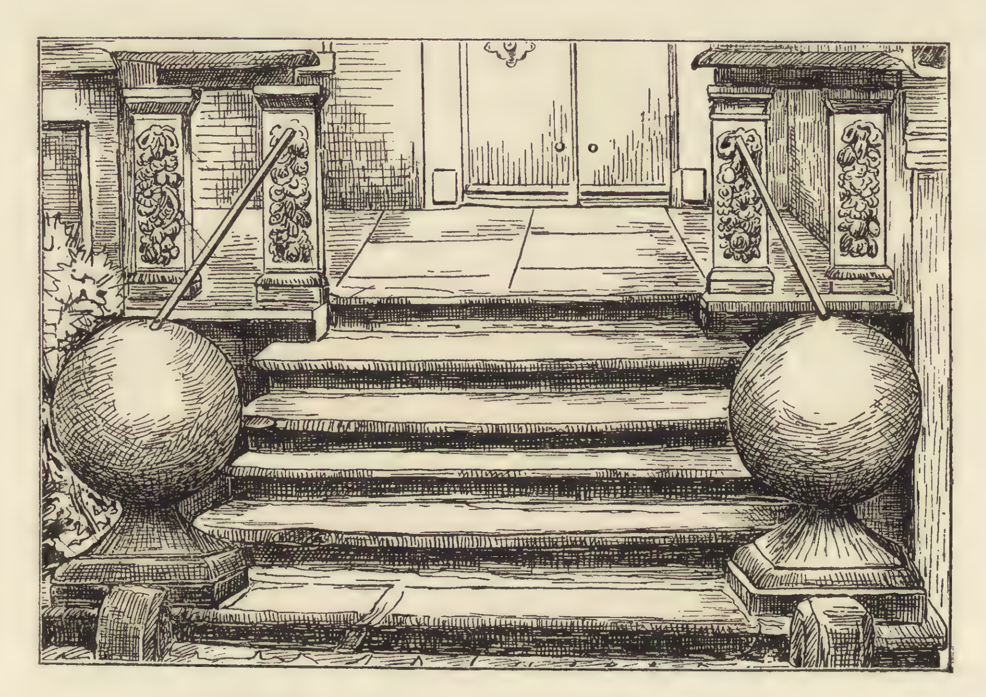
* * *

Das sind die Tatsachen. Sie sind vielleicht für den oder jenen, der Runge oder Brentano lieb hat, neu und von einigem Interesse. Auf jeden Fall aber muß die Tragik dieses späten und kurzen Freundschaftsbundes von zweien der begabtesten deutschen Künstler unser Mitgefühl erregen; schon mit Rücksicht auf den geschichtlichen Zusammenhang. Es ist die Tragik des Romantikertums überhaupt: Romantikerschicksal. Romantiker sein, heißt ein Leben führen, das gemischt ist aus weltvergessener Seligkeit und großen Ent-



DANZIG, BEISCHLAG AUS DER FRAUENGASSE

täuschungen. Romantiker gibt es heute so gut, wie es sie damals und zu allen Zeiten gab; Menschen, die das Unglück haben, an der Prosa des Daseins schwerer tragen zu müssen als andere. »Dein Reich ist in den Wolken und nicht von dieser Erde, und so oft es sich mit derselben berührt, wird's Tränen regnen«, schreibt Goethes Mutter an den jungen Brentano. Romantiker führen einen fortwährenden Kampf mit dem Alltagsleben, weil sie immer eine unüberwindliche Sehnsucht nach irgend einem Märchenlande erfüllt. Immer wandern sie um ihren Gralstempel und suchen sie, um ihre blaue Blume zu finden. Aber ihnen ist auch das Glück beschieden, zu Zeiten wirklich aus allem, was ihnen grau und trübe dünkt, entrückt zu werden. Unvermutet finden sie irgendwo einen stillen Winkel, ein Stück Traumland abseits von der breiten Straße, so unsagbar schön, so sonnenübergoldet und poesiedurchtränkt, daß, wenn sie es schildern wollten, genau so wie es gewesen, kein Mensch glauben würde, daß es außerhalb der Phantasie eines begnadeten Dichters Ähnliches geben könnte. Und sind sie gar Künstler, Dichter oder Maler oder Musiker, so erscheinen sie berufen, in der Stille dieses zur Wirklichkeit



DANZIG, TÜR MIT BEISCHLAG AUS DER FRAUENGASSE

gewordenen Zauberlandes das Allerschönste zu schaffen, was an Kunst auszudenken ist, und von dem Sonnenschein, der sie umleuchtet, auch recht vielen anderen mitzuteilen. Aber im besten Augenblick kommt ihnen dann immer wieder das Leben dazwischen, wirft seinen Nebelschleier über das Sonnenreich und entzieht es den Blicken der Glücklichen. Was sie für immer gefunden zu haben glaubten, ist nur Erlebnis, Episode gewesen, und für die Zukunft bleibt nichts als sehnsuchtvolles Erinnern. Über ihrem Dasein leuchtet der bittere »Stern Wermuth«, der am Schlusse von Brentanos »Chronik«-Fragment trauerverheißend erscheint.

Die Künstler der Zeit, die wir im engeren Sinne die romantische nennen, waren fast alle solche glücklich-unglücklichen Naturen, die von der Erinnerung an irgend ein süßes Märchenerlebnis zehren mußten. Blieb das ersehnte Erlebnis aus, so bemühten sie sich, es künstlich hervorzurufen. Sie suchten das Leben nach ihrem Willen zu biegen, wie Friedrich Schlegel, der mit seiner Dorothea die Welt der »Lucinde« in Wirklichkeit umsetzt, oder sie schufen sich ein verschlossenes Paradies, wie der Knabe Brentano, der sich sein Reich »Vaduz«



ersann, in dem er unumschränkter Herrscher war. Oder auch Leben und eigene Erfindung vermengten sich in ihrem Geiste so, daß ihnen beide manchmal eins zu sein scheinen. Für Hölderlin war die schöne Mutter seiner Zöglinge die zum Leben erweckte Diotima seiner Griechenträume, und Hoffmann vermochte sich des Gruselns nicht zu erwehren, wenn er abends mit den seltsam schauerlichen Kindern seiner grotesken Muse allein war. Aber über diesen Malern und Dichtern der romantischen Schule waltete ein noch weit schwereres Geschick; die Tragödie des frühen Versagens. Fast alle sind sie diesem Schicksal verfallen gewesen, auch die zum Größten berufen schienen. Früher Tod oder zeitiges Versagen aller schöpferischen Kraft zieht sich wie eine Epidemie durch ihre Reihen. Da ist die Zahl der jung Verstorbenen: Wackenroder und Novalis, Kleist und Schultze, Oldach und Erwin Speckter, Sophie Mereau und Caroline v. Günderode. Zu dieser stillen Schar gehört Runge, auch Hölderlin, der jungem Wahnsinn verfallen mußte. Da stehen wir andererseits vor der Tatsache, daß fast alle groß angelegten Werke der literarischen Romantik unvollendet geblieben sind: Schlegels »Lucinde« und Tiecks »Aufruhr in den Cevennen«, Arnims »Kronenwächter« und Novalis' »Ofterdingen«, Hoffmanns »Kreisler«-Roman und Hölderlins »Empedokles«. Und von Brentanos vier Hauptwerken ward nur der »Godwi« vollendet. Die Romanzen, der Rheinmärchen-Zyklus und die »Chronik des fahrenden Schülers« blieben Fragmente.

Es ist vielleicht das herbste Geschick, das einen Künstler treffen kann, wenn es ihm versagt bleibt, sein Wollen in Vollenden umzusetzen, wenn er beim Rückblick auf sein Lebenswerk dort, wo seine besten Schöpfungen stehen



sollten, nur Ansätze und Bruchstücke findet. Man hat den Romantikern selber die Hauptschuld beimessen wollen, wenn die Schöpfungen ihrer Kunst zum großen Teil Fragment geblieben sind. In gewisser Beziehung mag das richtig sein. Sie sind unverantwortlich nachlässige Haushalter gewesen und haben mit dem anvertrauten Pfund manchmal schlecht zu wuchern gewußt. Wir sagten schon, wie wichtig ihnen vor allem anderen der persönliche Gedankenaustausch erschien, über alles, was sie bewegte und interessierte. Und sie waren ausnahmslos kluge Causeure und unvergleichlich gute Briefschreiber. Sie verbrauchten viel kostbare Zeit zu allerhand mündlichen und schriftlichen Unterhaltungen und verzettelten schon in jungen Jahren ihre besten Kräfte in ihren — allerdings wundervollen — Briefen. Sie brachten die Kunst des Briefschreibens auf eine bewundernswerte Höhe, aber nur mit dem Ende, daß ihr ganzer Kunstbetrieb einen aphoristischen Charakter annahm. Daß Friedrich Schlegel und Novalis »Fragmente« als Bücher hinterließen, ist kein Zufall. Bettinas ganze Kunst ist nichts als Briefkunst, und die von ihr im »Frühlingskranz« veröffentlichten Jugendbriefe von Clemens gehören zu dem Feinsten, was wir von ihr haben. Etwas Ähnliches ist es, wenn Maler der Zeit es nicht über das Zeichnenkönnen hinaus zum Malenkönnen gebracht haben. Dennoch ist es nicht gerecht, die Künstler allein für das Wesen ihrer Kunst verantwortlich zu machen. Es kommt ein anderer Umstand hinzu, den man nicht wird außer acht lassen dürfen. Die romantische Kunst war eine Kunst höchster, fast überfeiner Kultur. Die romantischen Künstler waren Aristokraten — nicht nur ihrer Herkunft nach. Ihnen fehlte die Kraft und Lust zum handwerksmäßigen Arbeiten. Das Kunstschaffen war für sie ein

Genießen. Kräftige Arbeiternaturen aus dem Volke von der Art Gottfried Kellers fehlten in der ganzen Bewegung, es fehlten aber auch solche Aristokratenerscheinungen wie C. F. Meyer, die ihr Künstlertum mehr einem eisernen Willen als einem leichtfließenden Talente verdanken.

Freilich darf, wenn wir dieses frühe Versagen, das rein physische durch körperliche Leiden und frühen Tod bedingte und das geistig-künstlerische, das sich im plötzlichen Erlahmen der Schaffenskraft äußert, als das spezifische Romantikerschicksal des Künstlers bezeichnen, nicht außer acht gelassen werden, daß eine reinliche Scheidung beider Gruppen immerhin nur äußerlich durchführbar ist. Ob Runge, den wir der ersten Gruppe einreihten, beispielsweise, wenn er länger gelebt hätte, sich jemals zur höchsten Vollendung ausgereift haben würde, können wir nicht zu entscheiden wagen. Er war unbestreitbar ein überragender Könner. Seine zeichnerischen Fähigkeiten erschienen schon seinen Zeitgenossen über alles Lob erhaben. Die Bedeutung der malerischen Qualitäten seiner Bilder vermochten sie allerdings noch nicht zu erfassen; wir heutigen Beschauer sind uns aber auch ihrer bewußt. Nur muß sich der Leser seiner Schriften manchmal unwillkürlich fragen, ob er, dessen Beruf doch das Malen war, sich nicht mit allzu großer Liebe dem Spintisieren und Theoretisieren ergeben hat, ob er, der zahllose geistreiche Briefe in die Welt sandte und Berge von Papier mit allerhand klugen aphoristischen Gedanken beschrieb, sich nicht bei längerem Leben der Gefahr ausgesetzt hätte, seine Kräfte zu zersplittern, nachlässig in seiner Kunst zu werden und dem Schicksal Brentanos zu verfallen. Dieser verkörperte am reinsten den Typus der zweiten Gruppe. Er war die echt romantische, feine, etwas weiche Aristokratennatur, immer erfüllt von Plänen zu den allerherrlichsten Werken, aber ohne die Fähigkeit zum Vollenden. Auch er war ein ganzer Könner. Seine künstlerische, vor allem seine technische Begabung war unerhört. Die schwierigsten Verskünste waren ihm — ein Erbteil seiner halbromanischen Rasse — wie ein Nichts. Wer so verschiedenartige Dinge wie den wilden »Godwi« und die »Romanzen vom Rosenkranz«, die Rheinmärchen, die »Chronik des fahrenden Schülers« und die tolle Geschichte von den »mehreren Wehmüllern und den ungarischen Nationalgesichtern« ersinnen und so zu schreiben, wer die Loreleysage aus dem Nichts zu erfinden vermochte, dessen Reichtum kann man nur anstaunen. Es hat manchmal den Anschein, als ob die Quellen seiner Kunst unversiegbar gewesen sein müßten. Aber mit dem Eintritt in die Mannesjahre ist plötzlich alles



dahin und seine Schriften sind Haufen fein behauener Bausteine statt eines Baues.

* * *

Der Gedanke müßte für den Freund deutscher Kunst — nicht nur für den Bibliophilen — etwas Reizvolles haben, »Die Romanzen vom Rosenkranz« als Doppelwerk der beiden originellsten romantischen Vertreter zweier Kunstgattungen zu besitzen. Aber tragischer noch als der Verlust dieses Buches erscheint uns an dem Ausgang dieser Beziehungen der Umstand, daß vielleicht des einen Tod der Anlaß zu des anderen künstlerischer Tragödie gewesen ist. Bestimmte Schlüsse wird hier niemand ziehen wollen; man muß auch Brentanos Wesensart in Rechnung stellen. Dennoch wird sich der aufmerksame Leser der oben in kurzen Auszügen wiedergegebenen Briefe des Eindrucks nicht ganz erwehren können, daß ein Zusammenarbeiten mit dem anregenden Maler zur Vollendung der Romanzen hätte führen können. Und wer weiß, ob nicht dann etwa auch die Märchen als gemeinsames Werk zuwege gebracht wären, und ob nicht endlich die Freude am Vollendeten den Dichter zu weiterem Schaffen entflammt hätte?

Heute beschleicht den, der in Brentanos Schriften blättert, bei aller Freude über die viele Schönheit leise Wehmut. Runge hat das Glück gehabt, einen



späten, schönen Nachruhm zu finden. Wie gerade in unseren Tagen der Ruf von dem, was er der deutschen Kunst gewesen, auch in weitere Kreise gedrungen ist, ist bekannt. Aber wer außer einigen wenigen Wissenden liest heute Brentano? Und dennoch spüren alle, die deutsche Dichtung lesen, unbemerkt fortwährend seines Geistes einen Hauch. Eichendorff verdankt ihm viel. Eines anderen Kunst ist aber ohne Brentano undenkbar: Heines. Daß von dem, was man an Heine für originell zu halten geneigt ist, sich stofflich sowohl wie technisch vieles bereits bei Brentano findet, kann dem Einsichtigen kein Geheimnis bleiben. Wenn für die Allgemeinheit heute Heine dort steht, wo der unendlich viel begabtere Brentano hätte stehen müssen, wenn er künstlerisch sich hätte ausleben dürfen, so ist das eben auch Romantikerschicksal.

* * *

Erst zweien der jüngsten romantischen Künstler ist es beschieden gewesen, dieses Schicksals Herr zu werden, und romantische Art in ihrer Kunst zur Reife zu führen: Moritz v. Schwind, dem Maler, und Joseph v. Eichendorff, dem Dichter. Beide waren glückliche Menschen, aber als Künstler dennoch reine Romantiker. Wenn Eichendorff von Brentano abhängt, so steht Schwinds Kunst derjenigen Runges nicht gar so fern. Eichendorff, der »letzte Ritter der Romantik«, war gleichzeitig ihr erster Geschichtsschreiber; aber besser als alle Geschichte weiß seine unvergleichlich reizvolle Novelle vom Taugenichts vom Wesen der Romantik zu erzählen. In all seinem Sehnen in unbekannte blaue Fernen, seinem planlosen »in den Tag hinein leben« und seiner raffinierten

Liebhaberei für das Nichtstun ist der Taugenichts der Romantiker par excellence, aber einer, in dessen Leben alles eitel Glück und Sonnenschein ist. Der bittere »Stern Wermuth« hat ihm nie geleuchtet. Darum ist das lustige, liebenswürdige Buch wie ein versöhnlicher Schluß für die tragische Geschichte von den romantischen Künstlern, dennoch aber auch wie ein wehmütiges Gedenken daran, daß gerade denen unter ihnen, die am meisten Anlage hatten, die »Taugenichts«-Rolle aufs beste zu spielen, so wenig »Taugenichts«-Glück beschieden war.

HEINRICH MERCK





DANZIG, ALTER GIEBEL AUS DER FRAUENGASSE



MITGLIEDERVERZEICHNIS DER GESELLSCHAFT HAMBURGISCHER KUNSTFREUNDE

EHRENVORSITZENDER

Se. Magnifizenz Herr Bürgermeister Dr. Burchard

EHRENMITGLIED

Fräulein Ebba Tesdorpf

VORSTAND

Vorsitzender:
Herr Ed. Lorenz Lorenz-Meyer

Vorsitzende:
Frau Dr. Engel-Reimers

Schriftführer:
Herr Dr. P. Wohlwill

Stellvertretende Schriftführerin:
Fräulein Emma Droege

Kassenführer:
Herr Dr. G. T. Brandis

PRÜFUNGSKOMMISSION

Vorsitzender:
Herr Ed. Lorenz Lorenz-Meyer

Mitglieder:
Frau Dr. Engel-Reimers
Frau Generalkonsul Bohlen
Herr Professor Dr. Lichtwark
Herr Dr. H. Merck

ORDENTLICHE MITGLIEDER

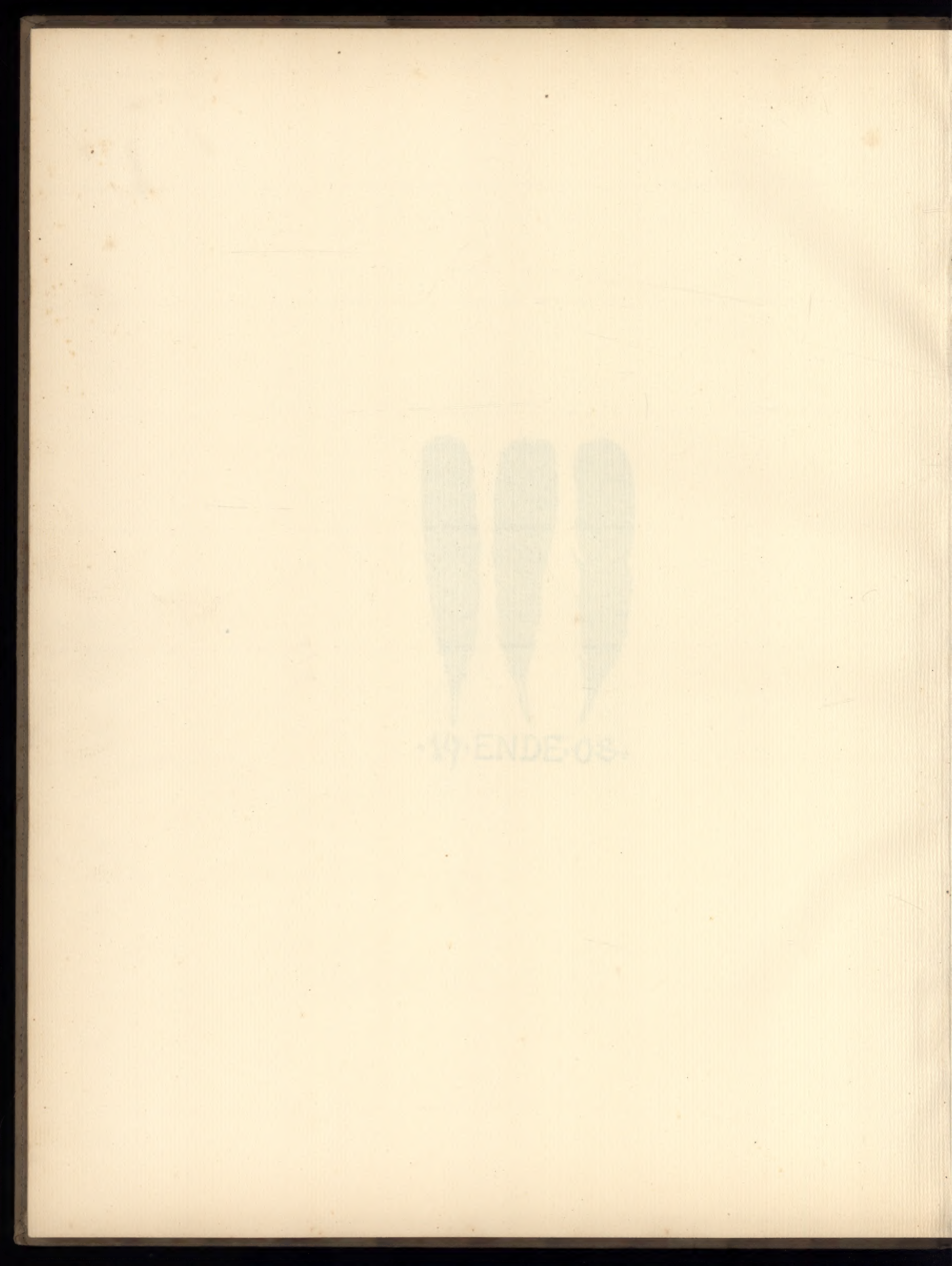
Frau Albers-Schönberg
Frau Erdwin Amsinck
Frau A. Baumann-Seyd
Herr Generalkonsul Ed. Behrens
Herr Theodor Behrens
Herr Direktor Dr. Fritz Bendixen
Herr Gustav Binder
Herr Dr. G. Blohm
Herr Otto Blohm
Frau Otto Blohm
Herr Oberlandesgerichtsrat Blumenbach
Frau Oberlandesgerichtsrat Blumenbach
Frau Generalkonsul Bohlen
Herr Oberlandesgerichtsrat Dr. Otto Brandis
Frau Oberlandesgerichtsrat Dr. Brandis
Herr Dr. G. T. Brandis
Frau Dr. G. T. Brandis
Fräulein Marie Brandis
Herr Professor Hans Brauneck
Frau Brettschneider, Alsterglacis
Herr Major Fritz Bronsart von Schellendorff, Berlin
Frau Veronika Bronsart von Schellendorff, Berlin
Herr Dr. A. W. Burchard
Fräulein M. Busse
Frau Dr. de Chapeaurouge
Herr Dr. Rud. Dehn
Fräulein Clara Dörken
Fräulein Emma Droege
Herr Dr. C. von Duhn
Frau Dr. C. von Duhn
Herr Otto Embden
Frau Otto Embden
Frau Dr. Engel-Reimers
Herr Landrichter Dr. Ertel
Fräulein Erna Ferber
Herr Dr. Fritzler
Frau Dr. Fritzler
Frau Professor Fritsch
Herr Oberlandesgerichtsrat Funke
Frau Oberlandesgerichtsrat Funke
Frau Elisabeth Gleisner, geb. Stoltz
Herr Adolf Glüenstein
Frau Dr. Emmy Götze
Herr Bernt Grönvold, Berlin
Frau Lili Hadenfeldt
Herr Dr. Hallier
Herr L. Hansing
Frau Dr. E. Heinichen
Fräulein Nanna von der Hellen
Herr Dr. K. Herfurth
Frau Dr. K. Herfurth
Frau Dr. Rudolf Hertz
Fräulein Johanna Hirsch
Fräulein Marie Hirsch
Herr Architekt Janda
Herr Heinrich Kaemmerer, Forsthaus Heimfelderholz b. Harburg
Herr Ernst Kalkmann
Fräulein Kaumann
Frau M. Kochen, geb. Kaemmerer
Herr Landrichter Dr. Knauer
Fräulein M. Kortmann
Frau Oberst v. Krause
Frau R. C. Krogmann
Frau Dr. Kümmell
Herr Rudolf Lazarus
Herr W. Leisewitz
Frau Olga Lewalter, geb. Spengel
Herr Professor Dr. Lichtwark
Herr Ed. Lorenz Lorenz-Meyer
Frau Justizrat Dr. Otto Magnus, Braunschweig
Fräulein Elsbeth Mahraun
Herr Geheimrat Professor Dr. Erich Marcks
Herr Rat Dr. H. Merck
Herr Arnold Otto Meyer
Herr Aug. W. F. Müller
Herr Dr. Müller
Herr Henry P. Newman
Frau Henry P. Newman, geb. von Düring
Frau Dr. Oberg
Frau Emilie Oestermann
Frau Toni O'Swald, geb. Haller
Herr Albrecht O'Swald
Frau Albrecht O'Swald
Die Patriotische Gesellschaft
Herr R. Philippi
Frau Marie Pontoppidan
Frau A. Pulvermann
Frau Professor Rathgen
Herr Heinr. A. J. M. Riedemann
Frau Ida Robinow
Herr Dr. Robinow
Herr Paul Robinow
Fräulein Emma Roosen
Frau Hans Roosen
Herr Landgerichtsdirektor Schiefler
Frau Landgerichtsdirektor Schiefler
Fräulein Jenny Schiff
Herr Professor Schnars-Alquist
Frau Professor Schnars-Alquist
Frau Dr. Max Schramm
Frau W. Schröder, geb. Siemssen, Othmarschen
Frau Dr. Schütte, geb. Versmann
Frau Regierungsrat Schwabach
Herr Dr. Geert Seelig
Frau Dr. Seelig
Herr Physikus Dr. H. Sieveking
Frau Physikus Dr. H. Sieveking
Frau Dr. Simmonds
Herr Henry Sims
Frau Henry Sims, geb. Sauber
Herr Hugo Steffens, Wandsbek
Frau Hugo Steffens, Wandsbek
Frau Emanuel Stockhausen
Frau Dr. Ellen Strack
Herr Dr. med. Paul Sudeck
Frau Dr. Sudeck
Herr Dr. v. Sydow
Frau Dr. v. Sydow
Herr O. L. Tesdorpf
Frau O. L. Tesdorpf
Frau Mary Thielen
Herr Oberlandesgerichtsrat Dr. Thomsen
Herr Hermann Tietgens
Frau Amélie Tietgens

Frau Versmann, geb. Heldt
Herr Dr. Versmann
Frau Dr. Versmann
Fräulein M. Viol
Frau Gerta Warburg, Altona
Frau Dr. Warburg, geb. Hertz
Herr Max Werner
Fräulein Marie Woermann
Herr Dr. Paul Wohlwill
Herr Dr. Albert Wolffson
Herr Landgerichtsdirektor Dr. Wulff
Frau Professor Olga Zacharias
Frau Oberlandesgerichtsrat Dr. Zacharias

Die Mitglieder der Gesellschaft werden auf einstimmigen Vorschlag der Prüfungskommission von den ordentlichen Mitgliedern gewählt; eine Meldung zur Aufnahme findet nicht statt.




·19·ENDE·08·


·19·ENDE·03·

A no 5

528 (no 55)

